

مكتبة
نقدية
114

بلاغة السرد

د. محمد عبد المطلب



الهيئة العامة لقصور الثقافة

الهيئة العامة لقصور الثقافة



بلاغةُ السرد

د. محمد عبد المطلب

سبتمبر

2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (114)

سبتمبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوي : نبيل يوسف

رئيس مجلس الإدارة

محمد غنيم

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

الإشراف العام

فكرى النقاش

كتاباء نقدية

114

بلاغه السرد

د. محمد عبد المطلب

رئيس التحرير

د. مجدى توفيق

مدير التحرير

رضا العربى

سكرتير التحرير

نانسى سمير

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى

١٦ اش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

«كُلُّ مُحِبٍّ مُشْتَاقٌ وَلَوْ كَانَ مَوْصُولًا»

ابن عربی

مقدمة

- ١ -

هذه هي المرة الأولى التي أقدم فيها للقارئ دراسة موسعة في السرد الروائي، فقد استغرقتني قراءة الشعر العربي منذ امرئ القيس حتى لحظة الحاضر المزججة بتعارضات حدائية يكاد ينفي بعضها البعض .

استغرقتني قراءة الشعر حتى أبعدتني عن خطاب إبداعى له حضوره الكثيف الذى يناقش حضور الشعر ويواجهه فى مكانته بوصفه (ديوان العرب)، ومن ثم ترددت مقولات هنا وهناك تشير إلى نوع إزاحة للخطاب الشعرى من المقدمة ليكون ثانياً أو ثالثاً، فأطلق الدكتور عبد القادر القط مقولته عن (زمن الدراما التليفزيونية)، وأطلق الدكتور جابر عصفور مقولته عن (زمن الرواية) لكن هذا الابتعاد عن الخطاب الروائى لم يكن كاملاً، فقد كنت بين الحين والآخر أستمع الشعر، وتمتد يدي إلى نص

من النصوص الروائية، وما إن أبدأ الصفحة الأولى حتى أنغمس إلى أعماق في النص، ولا أتركه إلا بعد أن أفرغ منه، وتتابع هذه الامتدادات على فترات متقطعة، ثم تحول الانقطاع إلى تواصل، والتواصل إلى تلاحم وامتزاج، وأدركت - عند ذاك - أنه قد فاتني الشيء الكثير، كما أدركت أنني لم أظلم الخطاب الروائي بعدم إقبالى عليه، قراءة ودراسة، وإنما ظلمت نفسي؛ لأننى حرمتها من شيء كثير، هذا الشيء فيه جانب من الفن، وجانب من المتعة، وفيه جانب من الحياة، وجانب من الخبرة بالوجود البشرى وغير البشرى، وكل ذلك أو بعضه قد يقدمه الخطاب الشعري، لكن ليس على النحو الذى يقدمه الخطاب الروائي، ولا يرجع ذلك إلى الدرجة المعيارية التى ينتمى لها هذا أو ذاك، وإنما يرجع إلى خصوصية كل جنس وقدراته فى إنتاج هذه الجوانب الخصبة الثرية.

لقد كانت تتعدد أسفارى إلى كثير من بلدان عالمنا العربى لمهام علمية، أحياناً، أو لمشاركة فى مؤتمرات أدبية، أحياناً أخرى، وكان السؤال الذى يتابعنى فى معظم أسفارى :

أين دراسة الرواية فى مسيرتك النقدية ؟ وكنت أتعلل بأننى - أولاً وقبل كل شيء - دارس للبلاغة العربية، والشعر أقرب أجناس القول لهذه البلاغة، لأنه كلف بتوظيف أنواتها فى إنتاج

جماليته. البلاغة هي التي قادتني إلى الشعر، والشعر هو الذي يردني إلى البلاغة، وكنت أدرك وهن هذا التعلل، وأنه من ضرورة الأمور استكمال المسيرة النقدية بالإقدام على قراءة الخطاب الروائي وممارسة مجموعة من الإجراءات التحليلية التي أقيّد فيها من ممارساتي التحليلية على الخطاب الشعري، وصح العزم مني على الإقدام، فكانت هذه القراءات التي يمكن النظر إليها بوصفها محاولة لتجاوز (المدخل) - منخل الرواية - لألج إلى غرفها ودهاليزها، وأجوس خلال أبهائها وأفنيّتها، وهو ما أرجو أن يتم إذا امتد الزمن، وأسعفت الأحوال.

ولابد أن أعترف بأن إقدامي على قراءة الخطاب الروائي لم يستند إلى ما قدمه الخطاب النقدي للرواية، على وجه العموم، سواء في ذلك الخطاب النقدي العربي أو العالمي. بل إنني قد سعيت حديثاً إلى تجنب هذه الإجراءات المحفوظة التي مارسها النقد في مراحل سابقة، ووصل فيها إلى إنجازات لافتة، لكنها - في رأيي - لم تكن كافية، لأن الخطاب الأبوي - عموماً - خطاب لغوي بالدرجة الأولى، ومن ثم فهو في حاجة إلى إجراءات تحليلية تكشف عن لغويته ويدور هذه اللغوية في إنتاج النصية الروائية. وهذا يعني أن الإجراءات التي مارسها على الشعرية - بوصفها فناً لغوياً - صالحة لأن تمتد - بكل

فاعليتها - إلى الخطاب الروائي، ومن ثم يمكن اعتبار هذه القراءة إضافة متواضعة إلى ما سبق أن قدمه الخطاب النقدي عن الرواية عموماً، والسرد على وجه الخصوص، ولا أدعى أن الدراسات السابقة لم تعتمد اللغوية في ممارساتها الإجرائية على نحو مطلق، وإنما الذي أدعيه : أن هذه الممارسة كانت محدودة بحدود النوعية، أى أنها (لغوية روائية) قد تتوافق أو تتخالف فى قليل أو كثير مع (اللغوية الشعرية) .

أخلص من هذا كله إلى أن الزمن الذى انصرف فى قراءة الشعر لم يكن زمناً ضائعاً بالنسبة للرواية، بل يمكن النظر إليه بوصفه مقدمة تمهيدية يسرت لى الإقدام على قراءة الرواية بأنواع الشعرية وتقنياتها الجمالية، مع فضل إضافات فرضتها الخصوصية النوعية للرواية، لم أستطع منها فكاً، برغم يقينى بانكسار النوعية، أو على الأقل : اهتزازها .

وهذا كله أضعه بين يدي القارئ فى إطار احتمالية (الرفض أو القبول) .

لقد توجه المتن إلى قراءة مجموعة من الروايات، وأعترف أن اختيارها لم يكن محكوما بإطار منهجى صارم، وإنما كان محكوما بميل خاص، دفعنى إلى الإبحار فى عالمها، ولا شك أن مثل هذا الميل يمثل نوعا من الخلل المنهجى، لكنى أثرت أن استجيب لهذا الميل على أن أخضع لمنهج انتقائى يحتكم إلى الزمنيه أحيانا، ومعيار القيمة أحيانا أخرى، وأظن أن هذه طبيعة البدايات، وأنا اعتبر نفسى قد وضعت قدمى لأخطو الخطوة الأولى، ولا أعتزم التوقف .

وما وقع من تجاوز منهجى قد حاولت أن أجبره فى مقدمة القراءة، كما أعتزم أن أجبره فى قراءات قادمة. تعتمد التعامل مع الخطاب الروائى فى عموميه، لا فى فرديته أو خصوصيه، وعندها سوف أتحرر من إسار إوار الخراط فى (يقين العطش)، وإغوائية جمال الغيطانى فى (خلسات الكرى)، وفانتازيا فؤاد قنديل فى (روح محبات)، وهى تلك الفانتازيا التى شدتنى إلى (مدينة اللذة) لعزت القمحاوى، ثم حكاية هالة

البدري فى (منتهى)، وشاعرية ميرال الطحاوى فى (الخباء).
 أما نصوص المقدمة، فإنها تتسع لاستيعاب اثنى عشر نصا
 مرتبة هجائيا على النحو التالى :

- | | |
|--------------------------|------------------------|
| ١ - أربع وعشرون ساعة فقط | يوسف القعيد |
| ٢ - الابنة فاتن | نعيم صبرى |
| ٣ - اهبطوا مصر | محمد عبد السلام العمري |
| ٤ - التبر | إبراهيم الكونى |
| ٥ - تغريبة بنى حتوت | مجيد طوبيا |
| ٦ - المدينش | أحمد الشيخ |
| ٧ - الرهينة | زيد مطيع دماج |
| ٨ - الشمعة والدهاليز | الطاهر وطار |
| ٩ - صخب البحيرة | محمد البساطى |
| ١٠ - صالح هيصة | خيرى شلبى |
| ١١ - قناديل البحر | إبراهيم عبد المجيد |
| ١٢ - موسم الهجرة للشمال | الطيب صالح |

لا شك أن اقتصار القراءة على هذه النصوص، يعلن عن
 قصور بالغ، سوف يغضب الكثيرين، وقد يكون لهم بعض الحق
 فى هذا الغضب، لكن عذرى أننى مهما حاولت قراءة نصوص
 أخرى، فلن أتمكن من تحقيق القراءة الاستغراقية، فهى فوق

طاقتي، وأعتقد أنها فوق طاقة أى قارئ، ومن ثم فإن الغضب سوف يظل قائماً، لكن الذى أؤكد أنه أن مجموع الاختيارات لم يعتمد على حكم بالقيمة بحال من الأحوال، وإنما اعتمد على نصوص بعينها لكشف ظاهرة محددة.

وأملى عظيم فى أن يتسامح جمهور الروائيين فى طرح سؤالهم الحتمى : لماذا اخترت هذا وتركت ذاك ؟.

القسم الأول

العنوان

- ١ -

لقد أوضحت أن قراءتى للرواية قد اعتمدت - إلى حد كبير - على قراءتى للشعرية، ومن ثم فإن هذه القراءة تحتاج إلى نوع تقديم لمجمل الأدوات الإجرائية التى تم توظيفها، ولا شك أنها تعتمد قدرًا من المخالفة بين توظيفها الشعرى، وتوظيفها الروائى، برغم اليقين الذى يملكنا بانكسار النوعية، وأن هناك تقاربًا حميمًا بين الشعرية والروائية، وبخاصة فى المرحلة الإبداعية الأخيرة، حيث استعانت الشعرية بتقنيات الروائية، واستعانت الروائية بتقنيات الشعرية .

: وتطبيق المنهج تفرض على القراءة التعامل مع الظاهرة الأولى الحالة فى النص مكانًا وزمانًا، ونعنى بذلك (العنوان) بوصفه الخطوة الإجرائية الأولى التى يقدم بها الإبداع نفسه للمستقى، ويحقق هذه الأولوية كأن الإجزاء له الصدارة فى هذه القراءة، لأن كل نص له

مفتتحه الذى يتسلط على المتلقى تسلطا لا يستطيع منه فكاكا، على مستوى السطح، أو على مستوى العمق، فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ حتى لا يضل فى متاهات النص فتقطع صلته به برغم أنه داخله .

وفى تصورنا أن (العنوان) يمثل عتبة النص التى يجب أن يخطوها القارئ فى تودة مصحوبة بقدر من التأمل اليقظ، حتى لا يتعثر فيها، فتتوقف قراءته وتقتصر عن المتابعة، أما إذا تخطى هذه العتبة أمنا، فإنه سوف يلج منها إلى غرف النص وأبائها، ويتحرك فيها حركة حرة واسعة، ويتحقق له متعة (المشاهدة) لجمل المكونات الجزئية والكلية، بحيث تقود كل غرفة إلى ما يجاورها أو يليها ويتصل بها .

ويمكن النظر إلى العنوان بوصفه (مفتاح) النص، ووظيفته شبيهة بمفتاح البيت، على معنى أنه لا يمكن الدخول إلى البيت إلا بعد إعمال المفتاح، ومعالجة الباب حتى تتفتح المغاليق. وليس هناك مشابهة شكلية بين المفتاح والباب، ولا بين المفتاح والبيت، وكذلك الأمر، فلا مشابهة بين العنوان والنص، وإنما تأتى المشابهة بين العنوان والمفتاح فى الوظيفة، فكما أن المفتاح يتيح لحامله فتح الباب ولوج البيت، كذلك العنوان، يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص بخولا شرعيا، فتتأسى العنوان أو

إهماله يجعل التعامل مع النص - عموما - تعاملًا غير شرعي، وعدم الشرعية يتبعه نوع من السلوك المفلوط، حتى يضطر القارئ - أحيانا - إلى القفز والتسلق والاختطاف، وينتهي به الأمر إلى امتلاك النص امتلاكًا مشوهاً أو منقوصاً، ذلك أن غياب (المفتاح - العنوان) سوف يدفع القارئ للدخول من المكان المتاح، فيكون - أحيانا - من النافذة، وأحيانا من الشرفة، وأحيانا من المنافذ الخلفية أو الجانبية، وكل هذا يقدم الوعي المشوه بالنص.

والعلاقة بين العنوان والنص علاقة احتمالية، أو لنقل إنها علاقة متحركة لا تعرف الثبات، فإذا كنا قد لاحظنا قيام هذه العلاقة على المشابهة بين (الباب والمفتاح)، واعتبرنا العنوان بمثابة (العتبة) الأولى، فإن هذه العلاقة قد تبتعد عن هذه المشابهة، لتستمد خصوصيتها التكوينية من اللغة ذاتها، بوصف اللغة المادة التنفيذية للمنتج الأدبي على وجه العموم، حيث تصبح العلاقة شبيهة بعلاقة (المبتدأ بالخبر)، فالعنوان يصير مبتدأ، لأنه يتصدر النص دون أن يسبقه شيء كما أن (المبتدأ) يأتي في أول الكلام مجردا عن العوامل اللفظية، مهينًا لعملية الإسناد، أي أن المبتدأ لا يمكن أن يكتفى بنفسه، بل هو في حاجة إلى ما يتممه، وهذا المتمم هو (الخبر) الذي به تكتمل

الفائدة مع المبتدأ، وقد لاحظ النحاة أن (الخبر) هو (المبتدأ) في المعنى، فإذا كان بين المبتدأ وخبره هذا التلاحم الدلالي، فإن هذا التلاحم ذاته يتحقق بين (العنوان) والمتن النصي، على معنى أن المتن يكون الإطار الموسع للعنوان، وإبراك العتوان على هذا الأساس، يؤدي - بالضرورة - إلى إدراك المتن، ومن الممكن - من هذا المنطلق - أن ننظر في (العنوان) بوصفه إشارة مجبوبة، لكنها إشارة تمتلك القدرة على استحضار المتن، كدلالة الاسم على المسمى، والدال على المدلول.

وفي إطار احتمالية العلاقة بين العنوان وال متن، نلاحظ أن العلاقة تستحيل - أحياناً - إلى شيء شبيه بعلاقة (السؤال بالجواب) فبينهما ترابط ختمي. وبما أن (السؤال) لا يكفي بذاته، فذلك العنوان لا يمكن أن يكفي بذاته، بل إن مهمته أن يثير في المتلقي كماً هائلاً من التحفز الاستطلاعي الذي يبغي امتلاك المعرفة التي يقدمها (الجواب) أو (المتن). وقد يكون المستهدف من السؤال إدراك النسبة بين مكونات النص، أو تصور العلاقة بين هذه المكونات، وهذا ما يسعى إليه التحليل الذي يتسلط على بنية العنوان، جتنى يتمكن من الإمساك بالعلاقة بين العنوان وال متن ..

وهذه العلاقة لا تقع تحت طائلة الاحتمالية فحسب، بل إنها

تدخل فى إطار (المزاوغة)، ذلك أن القول بمشابهة العنوان للسؤال يحيله من صيغته (الإخبارية) إلى صيغة (إنشائية) فى العمق حتى يصبح مشروعا لنا أن نشبهه بالسؤال.

لكن المزاوغة - أيضا - قد تستبقى العنوان فى منطقة (الخبرية)، لكنه برغم ذلك يثير حوله كثيرا من التساؤلات، فإذا تحقق له ما لاحظناه من كونه (عتبة) حينا، و (مفتاحا) حينا ثانيا، و (مبتدأ) حينا ثالثا، فإن هذه الكينونة المتعددة لا تعوقه عن إثارة الأسئلة حوله، حتى ولو لم يكن هو سؤالا، وهذه الأسئلة المثارة تأتى بوصفها توابع للعنوان يطرحها القارئ. فماذا يقصد المؤلف بعنوانه؟ أو ما معنى هذا العنوان؟ أو لماذا اختار المؤلف ذلك العنوان؟ أو ما صلة هذا العنوان بالنص؟ مثل هذه الأسئلة تظل محلقة فى أفق العنوان على نحو شمولى لازم.

إن القول بدخول العلاقة بين العنوان والمتن دائرة الاحتمال يطرح علينا علاقة طارئة لها حضورها اللافت، وبخاصة فى المنجز الروائى الأخير، إذ يستحيل العنوان إلى ما يشبه (التعويذة) السحرية التى يجب أن يردها القارئ بين يدي النص، وبهذا الترديد يمكن أن تنفتح مغاليق النص، ويتاح للقارئ أن يدخله دخولا سهلا ميسرا، وهو ما يعنى أن النص قد

استحال إلى (قصر سحرى) يحتاج إلى مثل هذا الطقس اللغوى، وبخاصة تلك النصوص التى تعتمد الغرائبية، ومفارقة الوجود التنفيذى إلى التحليق فى أفق الوجود الغائب أو الأسطورى، وفى هذا السياق كثيرا ما يدخل (العنوان) دائرة (الإلباس)، وهى دائرة أثيرة عند كثير من المبدعين .

معنى هذا كله أن العنوان ليس مؤشرا بسيطا، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، وتمثل أداة ضغط هائل على المتلقى أو القارئ، فتحاصره فى نطاق منطوقها تارة، ومفهومها تارة أخرى، وفى إطار الجمع بين المنطوق والمفهوم تارة ثالثة، ويظل هذا الحصار محكما حتى يفرغ من القراءة، وعندها يمكن أن يتحقق للعنوان بعده المرجعى من كونه إشارة ظاهرة إلى مستوى كامن، ومهمة القراءة العمل على أن يطابق الظاهر الباطن مطابقة إجمالية، بون أن ينفى ذلك إمكانية المطابقة التفصيلية فى بعض الإجراءات القرائية الواعية .

- ٢ -

ومراوغة العنوان جعلته يتحرك دلاليا حركة مزبوجة بين (الإضاعة والعمتة)، على معنى أنه - أحيانا - يكشف عن ناتجه الدلالى من القراءة الأولى، وأحيانا أخرى ينطلق على ذاته ولا

يكاد يفصح عن هذا الناتج إلا بعد مجاهدة، وپرغم المجاهدة فإنه قد يحجب ناتجه، وعلى القارئ أن يستقبل العنوان فى هذا الأفق المزوج، ويتحمل هذه المراوغة الإنتاجية، حيث إن العنوان يسمح بكشف دلالة بعينها، لكنه سرعان ما ينفيها، وذلك راجع إلى الاختزال البالغ الذى يسيطر عليه، وكأته خارج من مقولة النفى : «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، وقديما قال ابن فارس إن من أهم أسباب الغموض والإلباس : (وجازة اللفظ).

وعلى أساس من الوعى بطبيعة العنوان فى هذا الأفق الضبابى، فإن مقاربتة تحليليا يجب أن تتسلط على بنيته الصياغية، ونظام العلاقة التركيبية المسيطر عليها . ومن الملاحظ أن هناك علاقتين تكادان تتدخلان على نحو استمرارى فى تشكيل بنية العنوان، هما : الإضافة والتبعية، سواء أكان العنوان ثنائى الصياغة، أى مكوناً من دالين، أم كان زائدا عليهما. وحتى عندما يقتصر العنوان على دال واحد، فإنه يأتى قابلا لمثل هاتين العلاقتين، ثم تنضم إليهما علاقة مزوجة هى (الابتدائية والخبرية) .

والعنوان - فى كل ذلك - يكاد يعتمد الغياب الصياغى لبعض مكوناته، أى أنه يعتمد حذف بعض نواله، فهو يأتى ناقصا صياغيا على الأغلب، واستحضار هذا المحنوف أو

الغائب يحتاج إلى استحضار بنية العمق، ثم ربط هذه البنية بالفضاء النصي المحيط بالعنوان، سواء في ذلك أكان الغائب يحتل صدارة العنوان أم مؤخرته. وقد لا تتمكن بنية العمق، متضافرة مع الفضاء، من استكمال البنية، وتحديد النتائج، ومن ثم فإن المقاربة التحليلية يجب أن تتجاوز المؤشر الخارجى، ومتابعة تردد العنوان فى المتن النصى، سواء أكان التردد كاملا أم مفككا .

- ٣ -

وعلى هذا النحو نقارب العنوان فى نص محمد البساطى (صخب البحيرة)^(١)، ونلاحظ - هنا - قيام بنية العنوان على دالين فقط، تجمع بينهما علاقة (الإضافة)، وبما أن المضاف مع المضاف إليه كالشئ الواحد، فإن البنية تتحول من الثنائية إلى الأفراد، أى إلى دال واحد ثنائى الصياغة، والدال الواحد لا يمكن أن يقدم إفادة مكتملة، وهنا يتحقق تدخل الملقى (بتقدير اللوال الغائبة حتى يتمكن من بلوغ (الفائدة)، وهذا التقدير يحتاج إلى استحضار بنية العمق التى يمكن أن تمدنا بالغائب، والغائب هنا - على الأرجح - هو المبتدأ، ويكون استكمال العنوان على هذا الأساس (هذا صخب البحيرة)، حيث يمارس

اسم الإشارة فاعليته الوظيفية فى تجسيد الواقع الذى يشير إليه (الماء الهادر) واستحضاره فى مواجهة المتلقى استحضارا مرثيا، أى أنه يعمل على تحويل الإشارة الصوتية إلى صورة بصرية، أو لنقل إن الإشارة الصوتية تتداخل مع الرؤية البصرية، وهذا التداخل هو الذى يتيح للمتلقى الدخول الشرعى إلى المتن الروائى . .

وقد سبق أن أوضحنا الطبيعة المراوغة للعنوان، ومن ثم فإنه يطرح علينا استكمالا آخر، حيث يتحرك الدال الغائب من منطقة (الابتداء) إلى منطقة (الإخبار) أو (الخبرية)، فيكون التقدير : (صخب البحيرة يتردد)، وهذا التقدير لا يعتمد بنية العمق وحدها، وإنما يعتمد - معها - تردد مفردات العنوان فى المتن الروائى، إذ الملاحظ أن هذا المتن قد جمع بين فعل (التردد) ودال (الصخب)^(٧)، وأهمية هذا البناء الصياغى أنه ينقل العنوان من حالة (الثبات) التى كان عليها فى التقدير الأول، إلى حالة (الحركة والتجدد) بتأثير الفعل المضارع (يتردد)، أى أن (الصخب) أصبح فاعلية متتالية ومتجددة تتخلل السرد على مساحة النص بأكمله، بل يمكن القول إن هذا (الصخب) قد فارق (البحيرة) ليلحق بمفردات الواقع المحيط بها من البشر وغير البشر حتى أنه قد ألحقهم بكينونتها المائية الهادرة .

إن استكمال المتابعة التحليلية لهذا العنوان يحتاج إلى ملاحظته عندما يتفكك في المتن الروائي، وملاحظة السياقات التي تحتضن مفرداته، على أن تجمع الملاحظة بين المتابعة الإحصائية والملاحظة الكيفية، والمتابعة الإحصائية تقول: إن الدالين ترددا كـميا ترددا غير متوازن، فقد تردد الدال (صخب) اثنتى عشرة مرة، بينما تردد دال (البحيرة) مائة وأربع عشرة مرة، فالتناسب الكمي منعدم بينهما، كما أن الملاحظ أن المتن الروائي لم يجمع بين الدالين على النحو الذى جاء عليه فى العنوان، مما يعنى أن العلاقة بينهما لم تكن علاقة تلازم، فانهدام التناسب - أولا- والتلازم- ثانيا- يشير إلى ناتج له أهميته، وهو أن النص يستهدف بسرده عالم (البحيرة) بمكوناته الذاتية، ومواصفاته الثابتة، أكثر من استهدافه للمواصفات الطارئة (كالصخب)، لكن هذا المستهدف قد امتد إلى ما يحيط بعالم البحيرة من كائنات بشرية، بوصفها امتدادا للبحيرة على نحو من الأنحاء، وبوصفها قابلة لفاعلية (الصخب) كالبحيرة تماما.

ولم تقتصر فاعلية دال (البحيرة) على حضوره الصياغى فى مجمل السرد، بل إن هذه الفاعلية قد نشرت نفوذها فى المتن، وأثرت تأثيرا بالغا فى عملية اختيار النوال حتى إن المفردات التى تنتمى لحقل الماء - عموما - قد بلغت تسعمائة وثلاثا

وعشرين مفردة، وهذا الحقل هو الأساس الدلالي (للبحيرة) بمربوده المعجمي المحدد بكونه (مجتمع الماء) الذى تحيط به الأرض من كل الجهات، أى الدال له انتعاء مزنوج، فهو من جهة مرتبط بالماء، ومن جهة أخرى مرتبط بالأرض، ومن هنا صبح انتساب البشر إليه: (أهل البحيرة) ثم: (رجال البحيرة)^(٣)

إن انتساب البشر للبحيرة هو الذى أتاح للسرد أن يمارس فاعليته عليها بداية، ثم أخذت هذه الفاعلية فى التلاشى والنوبان، لتتحول الفاعلية إلى (الأرض) التى أخذت تزحف بمكوناتها لتلتهم البحيرة ذاتها، لكن ذلك لم يتحقق إلا بعد أن التهمت البحيرة نفسها كما وفيرا من كائناتها البشرية، حتى ليبس (صخبها) نوعا من الولاية والنواح الذى لا يمكن أن يتوقف إلا بغياب البحيرة غيابا نهائيا، وقد تجلت مؤشرات هذا الغياب فى ختام النص خلال مؤشر عنوانى داخلى (ورحلوا).

والإشارة إلى هذا العنوان الداخلى تؤكد أهمية متابعة مجموعة العناوين الداخلية وصلتها بالعنوان الخارجى من ناحية، وصلتها بالمتن الروائى من ناحية أخرى، ففى نص محمد البساطى، الذى نحن بصددده، نجد أربعة عناوين داخلية : صياد عجوز، نوة، برارى، ورحلوا. ومن الواضح أن العنوان الأول ثم الثانى ينتميان للعنوان الخارجى على نحو مباشر، إذ إن

العنوان الأول يستدعى بعض المفردات البشرية المنتمية لعالم البحيرة، والآخر يستدعى بعض الظواهر الطبيعية المنتمية لهذا العالم، ويكاد الثالث يكون استكمالا للطبيعة التكوينية لعالم البحيرة، بوصفه محتاجا إلى مساحة من اليابسة ليتحقق له مفهومه الوجودى. أما العنوان الأخير فبرغم ابتعاده عن معجم البحيرة، فإنه كان حاملا لنذر نهايتها، أو لنقل إنه كان موازيا خارجيا لما تختزنه ذاكرة الإبداع عن (صخب البحيرة)، حيث عايشته فترة زمنية، ثم أخذت ملامحه تبهت فى الذاكرة، تمهيدا للغياب النهائى، ومن ثم يمكن القول إن النص الروائى - فى مجمله - كان موازيا لحقيقة محددة تسكن داخل الإبداع، لكنها الحقيقة الفنية لا الحقيقة الوجودية، أو لنقل هى حقيقة التخييل السردى، لا حقيقة الوجود الفعلى .

ولاشك أن القراءة قد وصلت إلى بعض المنتجات النصية، وبخاصة فى الربط بين العنوان الخارجى وتوابعه الداخلية، ثم الربط بينه ومصدر الإنتاج، وما كان للقراءة أن تصل إلى هذا الربط إلا بهذا الملحق التفسيري الذى أضافه الإبداع إلى المتن، لكن من النادر أن يقوم الإبداع بتقديم مثل هذه الإشارات اللاحقة، ومن ثم فإن عبء الربط يقع على عاتق القراءة والقارئ، وقد يصيب - فى ذلك - وقد يخيب، لكن من المحتم أن يستكمل

إجراءاته التحليلية للعنوان دون انتظار لأية إشارة تفسيرية،
نقول ذلك وفى وعينا ذلك التحذير القديم الذى قدمه القاضى
الجرجاني فى وساطته: بالأنثى كثيرا فى تفسيرات المبدعين
لإبداعهم .

النصية

- ١ -

مع طوفان الوافد النقدي تكاثرت القراءات النقدية التي تمارس فاعليتها باعتماد مجموعة من الإجراءات التطبيقية المستخلصة من هذا الوافد، تمارسها على النص العربي، وتوظف أدوات إجرائية طرحها النقد الوافد فيما أطلق عليه (نقد الحداثة)، وهذا التوظيف لم يراع المخالفة بين الإبداع العربي وغيره من الإبداع الذي ينتمى للغات أخرى، والمخالفة التي نقصدها مخالفة البناء الصياغي، فلكل لغة قوانينها وقواعدها التي تكاد تنغلق عليها في خصوصيتها، وإن التقت اللغات في الأسس العامة.

وقد أفرزت هذه الممارسة مجموعة من الدراسات التي اتسمت بكثير من الغموض والاضطراب، نتيجة لأن الممارسة وظفت أدوات غريبة عن النص، وغير مألوفة له، لأنها مستخلصة من نصوص لها طبيعتها اللغوية المغايرة للنص العربي، ذلك أن عالمية الفن والإبداع لا تتنافى مع خصوصية المادة المنتجة له.

لقد كان فرح النقاد طاغيا عندما وقعوا على مجموعة هذه الأنوات النقدية الوافدة، وظنوا أنهم يمكن أن يتعاملوا مع النص العربي تعاملًا غير مسبوق، فيعيدون إنتاجه - مرة أخرى - خلال هذه الأنوات، مراوحين بين التحليل والتأويل. والنص المسكين - بين أيديهم - يتأبى عليهم تارة، ويستسلم لهم تارة أخرى، لكنه - فى الغالب - يقع تحت طائلة القهر والإكراه، الذى يحيل النقد إلى سلطة تحكمية، تفرض على النص ما يرفضه، فهناك مساحة واسعة بين الناقد والنص، فإذا تخطى الناقد هذه المساحة، ووصل إلى النص، فإن وصوله يكون غير شرعى، ومن ثم فإن تعامله مع النص يكون تعاملًا غير شرعى أيضا، وهو ما قد يؤدي إلى إيذاء النص. إيذاء بالغاء، بل إنه قد يؤدي إلى أن يفقد النص هويته، فلا ندري له نسبا، إذ أصبح نصا مشوها أو معوقا .

وفى رأينا أن ذلك التشويه راجع إلى إغفال الناقد لقاعدة أساسية تحكم الظاهرة النقدية، وهى أن النص يفرض على الناقد التعامل معه بأنوات تتبع من ذاته، على معنى أن النص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يختزنه فى ذاكرته من إجراءات محفوظة، سواء أكانت وافدة أم غير وافدة. وهنا يجب أن نتنبه إلى أن الإجراء النقدى الحاضر يتنافى

مع الشمولية التي تطرح مجموعة أنوات يعينها تصلح لكل مقام ولكل ميقال، فلكل نص مداخله ومخارجيه التي قد تشبهاه أو تتخالف مع غيره من النصوص، لكنها أيدا لا تتوافق تمام الموافقة، أي أن الجزئية أصبحت يديلا عن العمومية، والنسبية بديلا عن المطلق. إن النصية لها حقوق شرعية، وأول هذه الحقوق: أن يكون النص منتجا لذاته، وفي مقدرته أن يكتب نفسه، على معنى أن النص هو القائل، أي فاعل القول، وبحق هذه المقبرة فإنه يسعى التعبير عن مكنوناته الداخلية ورؤيته الخارجية، وتشكيل مواقفه المتوازنة والمتنافية، والتعبير عن أحواله العامة والخاصة، وتجديد العوالم التي يطل عليها، وزاوية الإطلال، وطبيعة الرؤية، وجوهر المشاهدة.

ولا يكتفى النص بحقوقه في أن يكون هو (القائل)، بل يتخطى ذلك لكي يصبح هو (المقول)، الذي يمتلك لغته بكل تقنياتها وبلاغتها، وجمالياتها، كما يمتلك حق التجرك بين مستوياتها (مبتوداً وهبوطاً)، بين الصافى والتداولي، بين المستوى السطحي والعميق دون جبر عليه بحال من الأحوال. وثالث هذه الحقوق أن يكون النص هو (المقول فيه)، فكأنه يتجذب عن كينونته وتحولاتها العامة والخاصة، في حركتها وبكونها، في أفعالها وأقوالها، في وجدتها وجماعيتها، في

صراعها وسكونها.

وتؤول هذه الحقوق إلى أن يكون النص هو (المقول له)، أى أنه هو المتلقى الأول الذى يستقبل مجموع الحقوق، سواء كان الاستقبال خلال التحليل، أو خلال التأويل، وسواء أكان الاستقبال على سبيل الرفض أم التقبل، وعلى سبيل الموافقة. أم المخالفة، ومن ثم يكون عبور النصية إلى المتلقى الجماعى عبورا مشروطا باستيفاء هذه الحقوق، بحسبها مصفاة تنقيه من الزوائد والإضافات التى تتنافى مع طبيعته النصية.

على هذا الأساس الذى حاولنا طرحه من خلال تعاملنا مع كثير من النصوص الإبداعية، ومن خلال إنصاتنا إلى نبضات النص، وهمساته الحانية أو الشاكية. على هذا الأساس ندعى أن النصية ترفض مجموع المرجعيات الخارجية بكل أشكالها وبكل مستوياتها، سواء أكانت المرجعية عقلية معرفية، أم تنفيذية واقعية، صحيح أن هذه المرجعيات قد تكون ضرورية الحضور فى الفضاء المطلق حول النص، وصحيح أنها قد تخترق هذا الفضاء لتقترب من النص ذاته، لكنها - برغم الاقتراب - تظل هامشية أو حافة، فلا تدخل فى البنية النصية على نحو من الأنحاء، لأن تدخلها بوصفها مكونا أساسيا يعنى أننا قد ابتعدنا عن النصية، والتحقنا بالهوامش النفسية والتاريخية

والسياسية والاجتماعية. وهذه كلها قد لا تكون منافرة للنصية، لكنها غيرها، ومن ثم فإن النصية لا ترفض إنتاج هذه الهوامش، لكن إنتاجها محكوم بأن يكون إقراراً للبنية اللغوية بالدرجة الأولى، حتى يمكن نسبتها للنصية، فإذا تمت مقارنة نص من النصوص، واقتبضت المقاربة تحديد الشخص ووظائفها، ومهامها السردية أو الحوارية، فإن مثل هذا التحديد لا يمكن أن يكفي بالأطر المرجعية التي ذكرناها واستحضرناها إلى رحاب النص، بل نترك للنص ذاته أن ينتجها وفق احتياجاته، حتى لا تتحول النصية إلى صياغة لمواقف سابقة التجهيز أو لنقل إن النصية سوف تتعامل مع هوامش سابقة على متونها، فتتحول إلى رصد آلى لا كشف جمالى .

- ٢ -

إن مقارنة نص روائى مثل نص (موسم الهجرة إلى الشمال)^(٤) يقودنا إلى توثيق معظم هذه الحقوق النصية التي طرحناها. فبداية القراءة تجعلنا فى مواجهة الراوى الذى يحكى عن عودته من الغربية فى أوروبا، ثم يتخارج الراوى من حكي العودة إلى الحديث عن (مصطفى) حديثاً يكاد يعلوه إلى أفق الأسطورية، حيث وجده مزروعاً فى قريته على نحو فجائى نون

جنور تربطه ببيئة هذه القرية .

وهنا تأخذ النصية فى ممارسة حقوقها فتحاصر السرد،
وتغلقه على شخصيتين محورتين :

(الراوى ومصطفى) بوصفهم (الراوى والمرؤى له) على صعيد
واحد، بل إن التأمل فى هذا الحصر يجعل من الشخصيتين
(وجهين لعملة واحدة)، وبينهما يتحرك السرد ذهابا وجيئة، وكأن
كل شخصية تحاول استكمال الجانب السردى الذى أغفلته
الشخصية الأخرى، ويصل التلاحم بين الشخصيتين درجة عالية
عندما يتوقف السرد عند موت مصطفى غرقا، ثم تسعى
شخصية الراوى إلى استكمال سيرة مصطفى الحياتية، وتمهد
لذلك بتلك الوصية التى تركها مصطفى للراوى لكى يتولى بعده
مسئولية أسرته، وتكاد الوصية تشير إلى التوصية بأن يتزوج
الراوى بحسنة أرملة مصطفى .

إن انغلاق السرد على الشخصيتين، أعطى لكل منهما قدرة
المحاورة مع الآخر (بالقوة)، سواء أكان الآخر حاضرا أم غائبا،
وهذه القدرة لن تتحقق أبدا إلا إذا وضعنا فى الاعتبار ماسبق
أن أوضحناه عن امتلاك النصية لإمكانية (القول) عموما، أى أن
تكون (قائلة) و (مقولة)، وهى (المقولة فيه وله)، ومن ثم لم يكتف
نص (موسم الهجرة إلى الشمال) بأن تستكمل الشخصية

الحاضرة ما بدأت الشخصية الغائبة، بل إنه قد دفع الراوى إلى أن يعيش اللحظة التى سبق أن عاشها مصطفى (لحظة الغرق)، لكن مع نوع مغايرة استكمالية، فإذا كان مصطفى قد استسلم لهذه اللحظة وغاب مع المجهول، فإن الراوى قد بذل جهدا لمحاولة الخلاص، وهو بذلك يستعيد اللحظة ثم يستكملها فى الوقت نفسه، ويبدو أن العنوان الخارجى قد تضمن إشارة من نوع ما إلى هذا الاستكمال (موسم الهجرة إلى الشمال)، فالاتجاه شمالا كان محور السرد الذى صاحب مصطفى، وهذا الاتجاه هو الذى سار فيه الراوى سابحا إلى (الشاطئ الشمالى) للنهر فى محاولة للخلاص من قدر الغرق الذى حاصر مصطفى .

وقد حرص النص على أن يردد دال (الشمال) اثنتين وعشرين مرة، وكأنه يستمتع بترديد الدال، لكى يستطب نواتجه التى تفجرت من العنوان الخارجى، ثم انسربت فى المتن الداخلى، بحيث تجمع النصية بين الشخصية الأصلية والشخصية الإسقاطية فى منطقة (القلق) الوجودى المحايدة بين (الجنوب والشمال)، حيث يسعى الجنوبى إلى صقيع الشمال لينشئ جسرا مشتركا بين هذين الطرفين المتناقضين، وإن لم يكتمل هذا الجسر بحال من الأحوال. وظل الشمال فى منطقة

الثقل، بوصفه بشارة الإنقاذ، لكنها بشارة ظلت فى حيز الاحتمال.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا: ألم تحتج النصية إلى بعض المرجعيات التى سبق أن رفضناها، أو التى سبق أن رفضتها النصية ؟

لاشك أن التماهى بين الشخصيتين قد احتاج إلى بعض الهوامش المصاحبة، منها ما ينتمى للعمق النفسى لكل شخصية على حدة، ومنها ما ينتمى لهما فى حال توحيدهما، ومنها ما ينتمى للواقع الاجتماعى والبيئى الذى يتسع ليستوعب الجنوب والشمال، ومنها ما ينتمى للأبعاد التاريخية والثقافية التى تجلت مؤشراتهما فى ثنايا السرد، لكن ذلك كله لم يكن سابقا على النص، ولم يكن مقدمة إضافية للأحداث والشخوص، وإنما كان من منتجات النصية ذاتها، وإفرازا لتفاعلاتها مع أحداثها وشخصوها، خاصة وأن حضور الشخص كان ذا كثافة عالية، حتى أن أسماء الأعلام الشخصية التى ترددت فى النص قد بلغت خمسمائة وثمانية وثمانين علما، استأثر العلم (مصطفى) منها بمائة وستة وعشرين ترددا، بالإضافة إلى اسم (موزى) الذى كانت تطلقه عليه (مسز روينسون)، وهذا التردد المرتفع لاسم مصطفى يقابله غياب مطلق لاسم الراوى، حيث اكتفى

السرد باستحضاره خلال (ضمير المتكلم)، وكأن العلم (مصطفى) كان صالحا لاستيعاب الشخصيتين معا .

والملاحظ أن النص لم يعط لشخصية بعينها مهمة إنتاج السرد، وإنما أعطى هذا الحق لمعظم الشخص، فالشخصيات كانت تتبادل الوظائف، فهي الراوية حيناً، والمروى له حيناً آخر، والمروى عنه حيناً ثالثاً، ومعظم الشخص كانت فى إطار (المروى عنه) وما كان للنصبة أن تمارس هذه الإنتاجية الجماعية إلا لأنها تفاعلت مع الشخص والأحداث تفاعلاً مزبوجاً يجمع بين السطوح والأعماق، وحققت بهذا التفاعل قدراً هائلاً من الصدام الدرامى، وقدراً هائلاً من المفارقة الساخرة حيناً، والمأساوية حيناً آخر .

ويبدو أن النصبة قد اتخذت المفارقة ركيزتها الأساسية فى (موسم الهجرة إلى الشمال) التى تقتضى - بالضرورة - حضور الجهة التى انطلقت منها هذه الهجرة (الجنوب)، ثم تنامت المفارقة خلال الصدام الحضارى بين الجهتين (الجنوب - الشمال)، ثم ازدادت المفارقة حدة فى الصدام بين الشخص، سواء أكان الصدام فى (الشمال) بين مجموعة التقاليد التى حملها الراوى وإسقاطه (مصطفى)، والتقاليد السائدة فى هذا الشمال، أم كان الصدام فى (الجنوب) بين الموروث الراسخ،

والواقف الذى جلبته الحضارة. ويلاحظ أن هذا الصدام المولد للمفارقة قد فرض سيطرته على النصية فى كل منتجاتها السردية، بل يمكن القول إن هذه السيطرة قد أحوالت السرد إلى سؤال مضمر يتخلل مفاصل الأحداث طولا وعرضا، لكن هذا السؤال لم يظل مضمرا، بل إنه قد تحول إلى سؤال صريح على مستوى السطح، حتى أن النص قد وظف صيغة السؤال ذاتها مائة وإحدى وتسعين مرة، لئلا نأخذ على نفسه أن يحضر إجابة واحدة على مجموع هذه الأسئلة المضمرة أو الظاهرة، بل إن النص قد انغلق على سؤال عميق يستوعب مجمل الأحداث، فعندما انزلق الراوى إلى ماء النهر ليعيش اللحظة المأساوية (لحظة الغرق) التى سبق أن عاشها مصطفى، أثر السرد بناء مفارقتها مباشرة عندما وضع الراوى بين الشاطئين، فربما استطاع أن ينقذ مصطفى من الغرق الذى وقع بالفعل، ينقذه بإنقاذ نفسه، لكن السرد لم يحسم هذه اللحظة المتوترة، وتخفيف حدة المفارقة بالوصول إلى (الشاطئ الشمالى)، لم يحسمها وإنما توقف النص تاركا للاحتمال أن يكون له السيادة، فهل تنجح المحاولة؟ ومن طبيعة النصية ألا تقدم إجابات أو تبريرات أو تفسيرات، وهى بذلك تتيح للمتلقى أن يتدخل فى الإنتاج بطرح الإجابة أحيانا، أو المساعدة عليها أحيانا أخرى، فمن أضناهم المصير

المأساوى لمصطفى، قد يسرعون - مع الراوى - لمساعدته على بلوغ شاطئ الخلاص، ومن أقلقهم هذا التكوين المبعثر للشخصية قد يستريحون لهذا المصير الذى ابتلع الشخصية، وغيبها فى أعماق النهر مع المجهول، حيث تستحيل إلى عنصر من عناصره التكوينية التى يمكن أن تبشر بعالم جديد يجمع بين (الشمال والجنوب). إن النصية - فى كل ذلك - كانت معنية برود الأفعال، أكثر من عنايتها بالأفعال ذاتها، فليس من المهم أن يرحل (مصطفى) إلى الشمال، لكن المهم رد الفعل الذى ترتب على هذا الرحيل. وليس من المهم أن يستقر فى تلك القرية الصغيرة، لكن المهم رد فعل هذا الاستقرار وتوابعه، وما ينطبق على (مصطفى) ينطبق على قرينه (الراوى)، وعندما نعتبر قريناً فإننا نستحضر الموروث الذى تختزنه هذه الكلمة، وهو مخزون يقترب بالنص من إطار التراجيديا الإغريقية التى تعتمد فتح الذاكرة على الماضى المغرق فى مضيه، وعلى الشخوص التى تمتلك طاقة ملحمة، وهنا يمكن للنص أن يقترب - أيضاً من البناء الأسطورى فى (ألف ليلة)، حيث تتداخل الملحمة بالأسطورية لينسج شبكة من الأحداث التى تسير على الحافة بين الوهم والحقيقة .

وبرغم كل ذلك فإن النصية - فى تفاعلاتها الداخلية - قد

امتلكت قدرا موسعا من (الإسقاط) الذي استطاع أن يستحضر
الماضى على مشارف الحاضر، وأتاح للوهم أن يخطو إلى
أعتاب الحقيقة، ثم سمح للاستلهام أن يمارس فاعلية إضافية،
فأطل (الحلم) على الواقع بحثا عن دائرة (المثال) الغائبة غيابا
يكاد يكون كاملا .

النوعية

- ١ -

هناك مقدمات منهجية تحث الدارس على تجاوز مصطلح (الرواية) بكل عمقه ورسومه التاريخي، إلى مصطلح (النص) بكل محتوياته الحداثية الطارئة، وربما كان أهم هذه المقدمات ذلك النموذج المعرفي الذي أصبح صاحب السيادة في الواقع الإنساني تحت مصطلح (العولة)، وهذه السيادة جاءت مصاحبة لمجموعة من المتغيرات الكمية والكيفية في مجالات المعرفة، ومجالات الأنشطة على كافة مستوياتها، وهذه المتغيرات امتلكت قدرة اختراق الحواجز والحدود الإقليمية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ثم الثقافية، وهذه الأخيرة تقودنا إلى مصطلح إضافي (مابعد الحداثة). معنى هذا أن العولة قد شكلت واقعا جديدا، ولا نهتم هنا - بالطبع - إلا بما يتصل بالواقع الثقافي، ثم ما يتصل بالواقع الإبداعي، ثم ما يتصل بالإبداع الروائي على وجه الخصوص .

ومن مكرور القول أن نعيد الحديث عن مرحلة (الوفاق)، وإلغاء الصدام الحاد بين الكتلتين : الغربية والشرقية، أو تحجيم

هذا الصدام على أقل الاحتمالات، وإذا كان لذلك أثره المباشر على الحاضر السياسى والاقتصادى، فإن هذا الأثر قد امتد إلى الحاضر الثقافى على وجه العموم، ثم امتد إلى الحاضر الإبداعى على وجه الخصوص، حيث تسربت فاعلية الوفاق إلى (الأجناس الأدبية)، وأخذت هذه الأجناس فى عملية تقارب حذرة فى البدايات، ثم استفاضت مع احتدام العولة، حيث تم رصد مجموعة الظواهر الفارقة، التى كانت تميز كل جنس أدبى عن الآخر، وتم عقد مصالحة بينها، ولم تتحقق هذه المصالحة إلا بعد أن تنازل كل جنس عن بعض خصوصياته، حتى يتمكن من مقابلة الجنس الآخر فى منطقة محايدة، نون أن يعنى ذلك سقوط جنس وقيام جنس آخر، على نحو ما هو حادث على المستوى السياسى أو الاقتصادى. إنما المعنى سيادة إجراءات التحديث بإطارها التداخلى .

ولا يمكن الادعاء بأن هذه الإجراءات وليدة اللحظة الراهنة، أو وليدة العولة فحسب، بل قد سبقتها مقدمات ممتدة - وإن لم تكن مطردة - كانت تحضر على استحياء هنا أو هناك، وتمارس ضغوطها فى كسر قاعدة (التجنيس) على نحو قد يكون غير ملحوظ، لأنها لم تمس المصطلح ذاته، لكنها - فى الوقت نفسه - كانت تدفعه إلى أن يكون مطاطا، يمكنه أن يستوعب غيره من

الأجناس التي ترتبط معه بصلة النسب أو القرابة .

وكسر النوعية أخذ نوعا من الطبيعة التراكمية التي أضفت عليه صفة الشرعية، ومن ثم جاء مصطلح (النص) ليستوعب مجموع هذه الكسور، وما تبعها من تحولات ساعدت على تسييد (النصية)، وتحجيم (النوعية) تمهيدا لتنويبها، من هذا المنطلق كان هذا الحديث عن (النوعية)، وصلة ذلك (بالروائية)، إذ إن المتابع للخطاب الروائي في مرحلته الأخيرة - على وجه الخصوص - يلحظ أنه قد أخذ يتنازل عن بعض خصوصياته الفارقة، حتى كاد يبتعد بعض الابتعاد عن المفهوم التقليدي المحفوظ الذي أحاطته المذاهب النقدية المتتابعة بإطار سميك من القداسة.

ومع زيادة انكسار النوعية تجلت بداية (التداخل) النوعي على نحو محدود حيناً، وغير محدود حيناً آخر، ومن هذه التجليات التداخلية عبور الرواية إلى القصة في بعض النصوص، وعبورها إلى (السيرة) في بعضها الآخر، ثم (المذكرات اليومية) في البعض الثالث، بل إن الروائية قد قفزت فوق أسوار (المسرحية)، ثم عبرت إلى (الشعرية) عبوراً موسعاً. وذلك كله لا يتنافى مع حرص المبدعين على تصدير نصوصهم بالمصطلح الأصيل (رواية)، ويبدو أن الحرص على غرس

المصطلح فى الغلاف الخارجى أو الداخلى، هو نوع من المقاومة الخفية لظواهر (النويان) التى أشرنا إليها .

ولا شك أن نويان النوعية قد ساعد فى كسر انغلاق النص على ذاته، بل يبدو أنه قد انتقص من مجموعة الحقوق التى رصدناها فى المحور السابق، حيث انفتح الباب على (تعدد القراءة)، على معنى أن إنتاجية النص لم تعد رهينة المبدع ذاته، وإنما رهينة القارئ ومخزونه الثقافى والنفسى، ورهينة نظريته التى يتوجه بها إلى النص، وزاوية هذه النظرة، وامتدادها الأفقى، أو عمقها الرأسى، فبعض القراء يسلطون نظرهم، وبعضهم يسلطون عقولهم، وبعضهم يشغلهم المضمون، وبعضهم يشغلهم الشكل، وبعضهم يشغلهم الحدث، وبعضهم يشغلهم الشخص، والبعض يلج النص فى يسر وسهولة، والبعض يستعصى عليهم، وينغلق أمامهم، وهو ما يجعل الرؤى متعددة، والقراءات متكاثرة للنص الواحد، حتى يدخل الظن بأن القراءات كانت مسطرة على نصوص متعددة داخل النص الواحد .

ومن الواضح أن النصية كانت توازى هذا التوجه الأخير، إذ إن كثيرا من النصوص الروائية تعتمد التعدد الداخلى، على معنى أن النص يولد فى متنه نصوصا متعددة، قد تتباعد، وقد تتقارب، لكنها متعددة بالضرورة، حتى يمكن القول إننا أصبحنا

فى مواجهة النص (التولىدى) الذى يعىش دائما لحظة مخاض،
ومن ثم يعىش حالات ولادة مستمرة .

- ٢ -

والنظرة الأولى إلى النص الروائى (الشمعة والدهاليز)^(٥)
للطاهر وطار تؤكد جانبا كبيرا من هذه الظواهر، بل إن المؤشر
الخارجى (العنوان) يؤكد التعدد فى هذا النص، إذ إن (الشمعة)
تقود السرد إلى مناطق الإضاءة الحقيقية أو التقديرية، و
(الدهاليز) تقوده إلى مناطق العتمة والظلام الحقيقية أو
التقديرية، أيضا، كما أن هذا المؤشر الخارجى ينتج - من بنيته
- نوعا من المفارقة غير المتوازنة، حيث جاء الدال الأول (شمعة)
بصيغة المفرد، والدال الآخر (الدهاليز) بصيغة الجمع، مما
يوحى بأن الغلبة الكمية تكون للثانى لا الأول.

ومتابعة العنوان حال تفككه فى المتن تؤكد ذلك، حيث يرتفع
تردد دال (الدهاليز) فيبلغ خمسة وستين ترددا، بينما ينخفض
تردد دال (الشمعة) حتى يصل ثلاثة وثلاثين ترددا، وهو ما يعنى
غلبة العتمة على النور، خاصة إذا لاحظنا أن دال (الدهاليز) قد
حافظ على صيغته التى جاء عليها فى العنوان ثلاثين مرة، بينما
لم يخرج دال (الشمعة) عن صيغة المفرد إلا ثلاث مرات .

وإذا كان المؤشر الخارجى قد أشار إلى (ثنائية النص)، فإن متابعة انتشاره فى المتن تؤكد هذه الظاهرة، وبما أن النصية قد غلبت الظلمة الدهليزية على النور الشمعى، فإن متابعتنا لهما سوف تحتفظ بهذا الترتيب برغم مخالفته للترتيب فى العنوان. فما تلك الدهاليز التى ارتبط بها السرد على مساحة النص كله ؟.

إن فاعلية دال (الدهليز) تكاد تمثل نافذة أطل منها الإبداع على عالمه، بما أن النافذة كانت معتمة، فإن الرؤية لابد أن تكون على نفس الدرجة من العتمة والشمولية، ومن ثم تعلق الدهليز بالزمن ليشده إلى منطقته ^(٧)، والزمن له ثلاثيته الخالدة: الماضى، الحاضر، الآتى.

فالماضى دهليز ^(٨)، والحاضر دهليز ^(٩)، والعصر - فى مجمله - دهليز ^(١٠). وفى هذا الإطار الشمولى يصبح العالم دهليزا كبيرا ^(١١)، أما الآتى فهو مسكوت عنه، وإن تبدت إشارات تكاد تدخله منطقة الدهليز أيضا .

وهذا الإطار التجريدى للدلالة قد احتوى مفردات تنحاز إلى منطقته، وتتسع المفردات لتشمل الجزائر كلها، وبخاصة فى زمن الاستعمار الفرنسى، ومن ثم فإن البشر بطبائعهم كانوا دهاليز ^(١٢)، ومجموعة القضايا التى تشغلهم هى فى جوهرها مجموعة

دهاليز^(١٢)، ثم تشمل الدهلزة الثقافة الفرنسية^(١٣)، والتعليم نفسه كان دهليزا لأنه تعليم فرنسى.

وتستوعب الدهلزة الواقع العام فى الجزائر بعد الثورة، لأن كل ثائر قد تحول إلى دهليز مستقل^(١٤)، بل إن الشباب الجديد من أعضاء الجماعات الدينية قد أصبحوا دهاليز^(١٥)

ثم تضيق الدهلزة شيئا ما عندما تتعلق بالرجولة عموما، بوصفها صفة لاحقت الراوى على نحو تكرر فى مجمل النص^(١٦)، ثم تركزت على منطقة لها أهميتها البالغة فى مسار السرد، هى (رأس الراوى)^(١٧)، لكن يلاحظ أن الرجولة قد دخلت الدهلزة فى حالة بعينها، هى حالة العزوبة^(١٨).

ويطول بنا الأمر لو رحننا نتابع ملامح الدهلزة التى سيطرت على النص سيطرة شبه كاملة، على المستوى التجريدى، أو على المستوى التجسيدى، لكن نشير فقط إلى أن دخول الثوار منطقة الدهاليز جاء مصاحبا لانتهاه مهمتهم الثورية، وتكالبههم على المكاسب من المناصب الإعلامية والإدارية، ودخولهم نوائر الصفقات والمضاربات التجارية، بل إن والد الراوى - الذى كان أحد المشاركين فى الثورة - قد استحال إلى دهليز «لم يتمكن أبى سوى أن يكون واحدا منهم، كان التيار قويا، فانساق فى الدهاليز المظلمة، يمتصه سرداب، ثم يقذفه لسرداب آخر»^(١٩)

إن الثوار «بدل أن يحكموا المبادئ التي ضحوا من أجلها، واستشهد لها مئات الآلاف، بنفس الانضباط والصرامة، ليقب الناس فيهم، ويسلكوا معهم المسلك القويم، بدل ذلك، نصبوا أنفسهم كل شيء؛ الفقراء الأغنياء اليمينيين اليساريين المؤمنين الملحميين الحكام المحكومين الثوار المواطنين مع أنساب الاستعمار» (٢٠)

إن خطاب الدهالزة في نص (الشمعة والدهاليز) كان خطابا تدميريا، يتابع الواقع العام والخاص، الداخلي والخارجي، متابعة دامية، تتحسس طريقها ولا تكاد تثبت من شيء، لأن الضياع جاء ملازما للظلمة، وسيطر كلاهما على معظم السرد والأحداث والشخوص. فهل استطاع الخطاب المضاد، خطاب (الشمعة) بنواتجه الإشراقية أن يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي؛ لأنه إذ لم يتمكن من ذلك، أو من بعضه فسوف يدخل - بالضرورة - منطقة الدهاليز : «فكل نور لا يزيل ظلمة لا يعول عليه» كما يقول ابن عربي (٢١)

لقد أخذ خطاب (الشمعة) في بسط نفوذه اعتمادا على وجهة نظر سادت في الجزائر، وبخاصة وسط الجماعات الدينية في أن : «الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراريب الإنسانية» (٢٢)

ومع بسط الشمعة لنفوذها، تحرك السرد إلى الخطاب القرآني. يستدعية ثلاثين مرة على أنحاء مختلفة، حيث يأتي الاستدعاء مباشرا حيناً، وغير مباشر حيناً آخر، وتحرك السرد في هذا الإطار الشمعي كان يستهدف إحلال الجزائر في منطقة خالصة النورانية : «لأن الإسلام إذا قامت دولته هنا، فستقوم في كل المنطقة، وسيكشف الناس في مختلف أنحاء العالم أن الطمأنينة وسط الدهاليز والسرديب، هي الاستتارة بنور الله، نور السموات والأرض إن علماءنا يفسرون الشجرة المباركة التي ليست بالشرقية ولا بالغربية، بلأها الجزائر».(٢٣)

ويستكمل النص طرح وجهة نظر الجماعات الدينية، بطرح عقيدتها في السلطة، وأنها لا بد أن تكون سلطة الخلافة: «وستوقد شمعة الخلافة إن شاء الله رب العالمين من هنا، من المغرب الأوسط، من جزائرننا الحبيبة، ليعم نورها العالمين»(٢٤)

وإذا كان خطاب الدهاليز قد سكت عن (الآتي)، فإن خطاب الشمعة يحاول ضم هذا البعد الزمني إلى منطقته. (٢٥)، كما أنه سعى إلى تعديل رؤيته للعلم، فإذا كان خطاب الدهاليز قد جعل (العلم والمعرفة الفرنسيين) في إطار سيطرته، فإن خطاب الشمعة قد جعل (العلم) - على إطلاقه، أحد مناطق سيطرته النورانية (٢٦)

ويغزل نص (الشمعة والدهاليز) عدة خيوط تصادمية يمتد أحد أطرافها للدهاليز، والآخر للشمعة، (فالرجولة) التي دخلت الدهليز، توازى (الأنوثة) الشمعية.^(١٧) والعزوية الدهليزية، يوازيها الزواج الشمعي ^(٢٨).

وقد تجسدت الأنوثة ممتزجة بمشاعر الحب الناعمة حيناً، والخشنة حيناً آخر، فى شخصيتين موظفتين توظيفاً كثيفاً (العالم)^(٢٩) و (الخيزارن)^(٣٠).

وليس من همنا متابعة مجموعة الوظائف التي أدتها هاتان الشخصيتان، أو غيرهما من الشخوص، وإنما همنا كشف تعددية الخطابات داخل النص الواحد، هذا التعدد الذى أخذ طبيعة ثنائية فى (الشمعة والدهاليز)، وهذه الطبيعة عقدت النصية ووجهتها إلى مسارات تصادمية غالبية، وتوافقات محدودة، لكن هذا وذاك قد انتهى إلى توحيد دهليزى، حيث أخذت الشمعة فى الانطفاء، وأخذ النور فى التلاشى، خلال حالة تمتزج فيها الحقيقة بالأسطورة، ومن ثم ينغلق النص على صوت الراوى فى شعيرة معتمة :

«هارون الرشيد يقهقه.

قفى عند رأس شمعة منطفئة، لكى لا يلج أحدهم الضريح المدهاز. ينطفى النور. هاتوا الشمع يا بنات. أينكن ؟. يعود

النور. يمد هارون الرشيد يده للشمس، يفرغها مما فيها. يقهقه:
الصفير يصير صفراً»

- ٣ -

إن متابعة النصية عندما تتعدد الخواص للنص الواحد، تقتضى أن تتوجه القراءة إلى مجموعة الضمائر التى أثرها النص، وأهمية هذه الضمائر لا تقتصر على دورها فى استحضار مراجعها، كما لا تقتصر على الوظائف اللغوية التى تؤديها، من حيث التخفيف أو الاختصار الصياغى - كما يقول اللغويون، وإنما أهميتها فى أنها تتدخل - أحياناً - فى تحديد النوعية، أو - على الأقل - فى الاتجاه بالنص إلى هذا أو ذاك من أجناس القول.

والملاحظ أن الروائية تميل إلى التعامل مع (ضمير الغائب)، أو لنقل إن هذا الضمير هو الذى يرجح انتماء النص للروائية، حتى إن بعض البلاغيين والنحاة أسموه (ضمير الحكاية)، ولا ينفى هذا أن السرد لا يرفض التعامل مع الضميرين الآخرين (ضمير المتكلم) و (ضمير المخاطب)، لكن الإيغال فى التعامل معهما يعدل - قليلاً أو كثيراً - فى النوعية، إذ الملاحظ أن الشعرية تميل إلى ضمير المتكلم، بينما تميل المسرحية إلى

ضمير المخاطب.

ويلاحظ - أيضا - أن (ضمير المتكلم) يمكن أن يشد النص إلى منطقة (السيرة الذاتية)، حيث تستولى (الأنثا) على الحكى، وتوجه مساره إلى نواتر موهلة فى الخصوصية، وبرغم هذا الإيغال، فإنها قد تعتمد إلى (التمويه) لإخفاء الطبيعة النصية وانتمائها للسيرة، وذلك عندما تقوم باستبدال بعض الأسماء، أو تحريفها، أو تغييرها، أو تغييرها تغييرا كاملا، وتحريف بعض التواريخ أو تغييرها، وهو ما يحتاج إلى تنبه حذر من القارئ حتى لا تختلط عليه الأمور، فيدخل فى السيرة ما هو خارج عنها، ويخرج منها ما هو فيها، ذلك أن (عبور النوعية) لا يتوقف على ما يصنعه المبدع بنصه، بل ينضاف إليه ما ينساق إليه القارئ بفاعلية التحريف والتعديلات المقصودة أو غير المقصودة، وهذه الإضافات قد تكون مواد تسجيلية منقولة من مصادرها الأصلية؛ كالصحف والمجلات والمؤلفات التاريخية وغير التاريخية، حيث تحضر فى النص بوصفها منتجا من منتجاته.

وهناك نصوص بعينها ترفض هذا التمويه، وتترك الحرية للسرد أن يتوجه إلى منطقة السيرة، متكئة اتكاء حادا على (ضمير المتكلم)، حتى كأن النص أصبح ترجمة خالصة برغم انتمائه الأصل إلى (الروائية)، وهذا ما نلاحظه فى قراءتنا

لنص (الرهيئة) ^(٣١) للروائي اليمني زيد مطيع سماج، وقد مهد لذلك بأن وحد بين المؤلف والراوي، واقتتح نصه بموشر واضح على ذلك :

«كم هي جميلة هذه المدينة؛ شاهدها لأول مرة عندما أخذت من قريتي، ووضعت في قلعتها القاهرة بين رهائن الإمام. أخذني عكفة الإمام نوو الملابس الزرقاء عنوة من بين أحضان والنتى ، ومن بين سواعد أفراد أسرتي المتبقين»^(٣٢)

ترددت ضمائر المتكلم في هذا الاجتزاء المحدود سبع مرات، معلنة بداية السرد في مرحلة سنوية مبكرة عندما كان (نويدار) ^(٣٣) في قصر نائب إمام اليمن، وفي هذه المرحلة السنوية لا يمكن أن يمتلك الراوي وعيا كافيا يؤهله لمثل هذا الحكى الذى يستحضر مرحلة زمنية مظلمة من تاريخ اليمن، معنى هذا أن الزمن الحقيقى للحكى كان مغايرا للزمن الفعلى للأحداث، عندما انفتحت الذاكرة على مرحلة ماضية أو منتهية، لكن الانفتاح هنا كان مدققا، يكاد يستوعب الماضى استيعابا تفصيليا، يبدأ من لحظة اغتصاب الراوى من أحضان أسرته ليصبح (رهيئة) فى قلعة القاهرة بين رهائن الإمام، ثم انتقله من القلعة إلى قصر النائب ليعيش هذا الزمن الردىء بكل محتوياته من الفساد والانحلال والظلم والقهر، وقد تفتحت مدارك الراوى على هذا

القبج الذى يشمل الواقع المادى والبشرى، وفى إطار هذا القبج يبلغ مبلغ البلوغ والنضج خلال التصاقه بخدمة أخت النائب الشريفة (حفصة)، فقد كان التصاقه بها بداية المناوشات العاطفية والجنسية. وقد انتهى كل ذلك بهروب الراوى إلى عالمه الأثير (عالم الحرية).

لكن الملاحظ أن ميل النصية إلى منطقة السيرة، قد صاحبه حرص الراوى على إخفاء اسمه العلم، أو حتى الكنية، وكلمًا توجه السرد إلى ضرورة ذكر هذا الاسم، تحايل فى الإخفاء .
عندما قدمه صديقه (الويدار الحالى) للشريفة حفصة، تتابعت أسئلتها التى تبغى الإحاطة بهذا الويدار الجديد، وجاء سؤالها عن اسمه صريحا :

«ما اسمك ؟

لم أجبها، فأسعفتنى صاحبى بلباقة : الويدار...» (٢٤)
وعندما سأله النائب عن اسمه واسم والده والمنطقة التى جاء منها :

«تكرم صاحبى بالإجابة بأدب واتزان، وكفانى مثونة الرد» (٢٥)
حرص النصية على هذا الإخفاء، قد يكون له مبرران :
الأول : أن النص لم ير ضرورة فى ذكر الاسم اكتفاء بذكر اسم المؤلف على الغلاف الخارجى، بوصف الراوى والمؤلف

شخصاً واحداً له وظيفتان، فصاحب الوظيفة الأولى على الغلاف مهمته إنتاج الأقوال. وصاحب الوظيفة الأخرى فى الداخل مهمته إنتاج الأفعال.

الثانى : أن غيبة الاسم العلم، تعنى - بالضرورة - أن (الرهينة) قد أصبح العلم الذى يمكن أن يلتصق بكل الصبية من أبناء المناضلين الثائرين فى اليمن.

الرهينة - إذن - صورة تكرارية أحالها السرد إلى بناء روائى عابر إلى منطقة السيرة، وهذا العبور قد اتكأ على صيغة سردية أثيرة فى الروائية هى الفعل (كان) الذى تردد تردداً لافتاً، حتى بلغ هذا التردد أربعمائة وستة عشر تردداً، فإذا كانت صفحات النص الخالصة للطباعة مائة وثمانية وخمسين صفحة، فإن معدل التردد يكون ثلاث صيغ لكل صفحة، تقريباً، ولحرص النص على الانتماء لمنطقة السيرة، فإنه قد أسند من هذه الأفعال مائة وأربعين فعلاً لضمير الراوى صراحة (كنت)، ولم يقتصر الإسناد على فعل الكينونة وحده، بل معظم الأفعال فى نص (الرهينة) جاء مسنداً إلى هذا الضمير.

وإغالا من النص فى الانحياز إلى (السيرة)، فإنه حرص على شغل مساحات كبيرة من السرد بأحداث فعلية من التاريخ اليمنى القريب، وخاصة مقتل إمام اليمن، وفرار ولى عهده سيف

الإسلام، ثم عودته واستيلائه على السلطة، كما حرص على عرض نظام (الرهائن) و(النوידارات) التي صاحبت فترة الحكم السابقة على الثورة.

لكن النصية لم تنس انتماء ها الأول إلى الروائية، ومن ثم حافظت على تشكيل حدث مركزي يتتابع - بكل تحولاته - على امتداد النص، هو حدث الالتقاء بين الراوى والشريفة (حفصة) وتطور هذا الالتقاء إلى نوع من العلاقة العاطفية، وتبدو هذه العلاقة غير متوازنة، بين امرأة ناضجة مرت بتجربة زواج انتهت بالطلاق، وصبى فى مرحلة الاحتلام، لكن امتلاء هذه المرحلة المبكرة بمجموعة من الأحداث، بدأت بالاختطاف من أحضان الأسرة، ثم دخول خزينة الرهائن، ثم الانتقال إلى قصر نائب الإمام، هذا الامتلاء قد نقل هذه المرحلة السنوية إلى مرحلة الشباب، بل ربما نقلها إلى مرحلة الكهولة بفاعلية هذه الأحداث والتجارب التى لا تناسب هذه السن المبكرة، بينما أخذت المرحلة السنوية لحفصة خطا تراجيعيا، حتى وصلت إلى مرحلة المراهقة، وبخاصة فى علاقتها بالراوى الذى اختارته نويدارا لها، يلزمها ليلا ونهارا، ويقوم على خدمتها فى كل احتياجاتها، حتى إن ملازمته لها دفعته إلى التعلق بها تعلقا جنونيا شغله داخليا وخارجيا.

واختلال التوازن بين الشخصيتين أثر في التردد العلمى، فبينما لم نصادف اسم الراوى فى النص مطلقاً، تردد اسم حفصة مائة مرة وخمسا، حتى نافس حضورها حضور الراوى ذاته برغم أنه كان شبه كاتب لسيرته الذاتية.

- ٤ -

وإذا كان نوبان النوعية قد أدى إلى التداخل بين الروائية والسيرة، فإنه - أيضا - كان فاعلا فى التقارب بين النص الروائى والنص القصصى، حيث مالت الروائية إلى استعارة بعض تقنيات القصصية، وبخاصة : التركيز والتكثيف، وقلة الشخوص، حتى ظهر فى الواقع الإبداعى ما يمكن أن نسميه: الرواية القصيرة، أو القصة الطويلة، وهذا الملمح التداخلى، قد أدركه بعض المبدعين وهم بصدد إنتاج بعينه، وهو ما روج له نجيب محفوظ فى مرحلة مبكرة نسبيا، وصرح به الروائى إبراهيم عبد المجيد فى تقديمه لنصه الروائى (قناديل البحر) (٣٦) ويبدو أن الرغبة فى تخطى النوعية تحت مصطلح (رواية قصيرة) كانت مبررة بالحجم الطباعى لنص (قناديل البحر)، بالرغم من أن النص ذاته قد احتوى سبعة وعشرين موقفا حكاثيا، وهذا الكم لا تكاد تقترب منه بعض النصوص الروائية

الطويلة، أو حتى البالغة الطول، بل إن هذه (الرواية القصيرة) لم تعتمد قانون القصة في قلة الشخوص، إذ إنها احتضنت ثلاثاً وعشرين شخصية، ونقصد الشخوص الموظفة، روائياً، لأن هناك شخوصاً أخرى ترددت بأسمائها دون أن تكون لها وظائف واضحة، وبرغم تعدد الشخوص، فقد استحوذت شخصية (ناجي) على فاعلية إنتاجية مرتفعة، وانعكس ذلك على حضورها الاسمي في النص، حيث تردد الاسم مائة وأربعاً وأربعين مرة، وأهمية هذا التردد الكثيف أنه جذب نحوه خطوط السرد، وخيوط الأحداث، ووظائف الشخوص.

لقد حضرت شخصية ناجي إلى المتن النصي مغلفة بحالة من المعاناة الداخلية والخارجية، وقد ساعد المؤشر المكاني على بلورة هذه الحالة، حيث رحلت الشخصية مع أسرتها في رحلة لمنطقة (العريش)، وهناك كان وقوفها الدرامي على الحدود الإسرائيلية.

وهذا الوقوف كان فاعلاً في فتح الذاكرة على عالم (الحرب)، سواء - في ذلك - الحرب العالمية بكل قواها التدميرية، أو الحرب العربية الإسرائيلية بكل امتدادها الزمني الذي استوعب الفترة من ١٩٥٦ حتى ١٩٧٣.

وقد اتسع انفتاح الذاكرة الحربية لاستعادة الجرح العربي

المأساوى فى (حرب الخليج)، وقد صاحب انفتاح الذاكرة على الحروب، انفتاحها على أبعاد مكانية مشغولة بأحداث عامة أو خاصة، بعضها يرتبط بذاكرة الحرب، وبعضها يرتبط بتوابعها أو مخلفاتها، فقد تحرك السرد من الإسكندرية إلى مرسى مطروح وإلى العريش وإلى العراق، ثم إلى موسكو.

ولا شك أن تعدد الشخوص والأماكن والأحداث، قد باعد النص عن القصصية، وقربه من الروائية، لكن - من ناحية أخرى - يمكن القول إن النصية هنا قد وقفت على مشارف (الأسطورية السندبادية) التى لا تكاد تلزم بمنطق الوجود التنفيذى، وإنما التزمت بمنطقها الداخلى العشوائى، وهو منطق مواز لمنطق الواقع العربى العام بكل جموحه العشوائى، وبخاصة فى زمن حرب الخليج التى شكلت جرحا داميا فى جسد الأمة العربية مازال ينزف حتى الآن.

وبرغم أن النصية قد أثرت ضمير الغياب فى معظم القطاعات والمواقف حتى تحافظ على طبيعتها النوعية، برغم ذلك، فإن هذه النصية قد اقتربت اقترابا شديدا من منطقة السيرة، وبخاصة إذا وضعنا فى الاعتبار (مقدمة المؤلف) التى رصدت زمن إنتاج النص، وأنه كان مصاحبا لحرب الخليج، تلك الحرب التى جاءت فى إطار نبوءة للمؤلف فى عمل إبداعى

سابق (البلدة الأخرى).

ويتأكد اقتراب النصية من منطقة السيرة إذا لاحظنا أمرين :

الأول : عناية السرد بالتعامل مع ظرف الزمان (الآن) بكل

طبيعته الحضرية، حيث تردد هذا الظرف ثلاثاً وخمسين مرة في مساحة طباعية تبلغ إحدى وثمانين صفحة.

الأخر : عناية السرد بتوظيف مجموعة من الإجراءات

التسجيلية الموغلة في القدم، أو القرية زمنياً، وبخاصة ما يتصل بالتكوين الجغرافي لسيناء، وصلتها بفلسطين، ثم تقديم كم من التصورات الدينية المتعلقة بهما.

وإذا كنا قد لاحظنا اقتراب النصية من منطقة السيرة، فإن

الإنصاف يقتضينا القول إنه كان اقتراباً محدوداً، وهذه

المحدودية لم تكن عائقاً أمام عبور النص من الروائية إلى

القصصية، أو لنقل عبوره من القصصية إلى الروائية، لكن هذا

وذاك قد اعتمدا على مؤشر عنواني (قناديل البحر) بوصفه

صيغة منتجة لمظاهر خطر غير محدود، وغير مفهوم، لأنه قادم

من الجهول، وبرغم حضوره إلى الواقع وتسلط الرؤية عليه، فإن

مغالبته ممكنة ومحتملة.

ككيف تتأتى هذا المغالبة – من وجهة نظر النص – ؟. لقد

تعامل السرد مع كم وافر من المشاعر الرافضة، والعواطف

المتأبئة، لكن العواطف غير كافية فى تحقيق المغالبة فضلا عن الغلبة، لأن مثل هذه العواطف فقد تقدم الحماية الشكلية، لكن مثل هذه الحماية غير كافية أيضا، لقد جسّد النص عدم الكفاية المزدوجة خلال حدث جوهري يجمع بين زوجة وزوجها الذى يحيطها بكم هائل من الحب والحماية، وبرغم ذلك قد ذهبت الزوجة إلى أعماق المجهول عندما ابتلعها ماء البحر، المطلوب شيء فوق الحب والحماية. لقد حضرت شخصية الفتاة الفلسطينية إلى المتن الروائى نون احتياج فعلى لها من مسار الأحداث، ومن ثم كان حضورها حضورا رامزا بالدرجة الأولى، حيث انغلق النص وهى (تشير)، فإلى من توجهت إشارتها؟. لقد تنبه ناجى إلى أن الفتاة كانت تشير نون أن تتوجه بنظرها ناحيته، وإنما توجه نظرها إلى أبنائه، فهل انتهى دور الجيل الحاضر الذى عاش المأساة واكتوى بنارها؟. وهل انعقد الأمل على الجيل التالى؟. وهل حقا هو جيل الخلاص الذى يمكن أن يخترق سنود الظلام العربى الكثيف؟.

- ٥ -

وإذا كان نص إبراهيم عبد المجيد قد عبر الحاجز النوعى بين القصة والرواية على نحو محدود، فإن نص أحمد الشيخ

(حكايات المندش)^(٣٧) قد عبر هذا الحاجز على نحو (مركب)، على معنى أنه التزم حدوده النوعية بوصفه (رواية)، لكنه تعتمد تفتيت الروائية إلى مجموعة من القصص الداخلية، وهذا الالتزام تمثل فى خط مركزى ممتد فى مجموع القصص، هو (شخصية المندش) التى انفتحت ذاكرتها انفتاحا موسعا على عالم (كفر عسكر)، وهو ما يتيح لنا القول : إن هذه الرواية قد احتضنت ثلاث قصص طويلة ، أولها (النسافة وزمانها)، وثانيها : (المغفور وأيامه)، ثالثها : (سلمان وبواره).

وبرغم حرص النص على هذه القسمة الثلاثية بعناوينها المتبانية، فقد حرص - فى الوقت نفسه - على بناء نص روائى ممتزج بهذه الثلاثية القصصية، هذا النص قد انتشر فى الثلاثية القصصية انتشارا كاملا، ونعنى بذلك (حكاية المندش) نفسه، وقد أخذ الحديث عنه خطأ له نوع استقلالية، من حيث متابعته لمكونات هذه الشخصية متابعة دقيقة، لأن الذى يقوم بهذه المتابعة هو الراوى الداخلى (المندش)، ومن ثم فهو لم يكل صغيرة وكبيرة، وهذه المتابعة، وهذا الإلزام، جعلنا النص يعبر أسوار النوعية ليقترّب من منطقة (السيرة)، وهذا الاقتراب شكل الصيغ السردية على نحو خاص، بالاعتماد على (ضمير المتكلم) : «أنا حسنين المندش، حلاق حمير الكفر، ومداوى جراحها،

طبال الكفر وزماره، رداح الكفر، ونداب الموتى والمغفورين، وكاتم أسرار النسوان، لاخلافة ولا عيل، وأنا الذى ولدت المواشى
فى طفولتى وصباى حفظت نصف كتاب الله، وحملته على صدرى، لكننى فى صدر شبابى استدرت وانحرفت، وسافرت ورجعت، وقرأت كتب الأفندية وتلامذة المدارس» (٢٨)

وتتوزع هذه السيرة للمبندش على مجموعة القصص الداخلية على التداعى، فكلما حانت فرصة للراوى، أسرع إلى توقيف الحدث أو الأحداث، ليشبع رغبته فى الحكى عن نفسه، وعن أسرته (الأم والأب والجد)، ويفتح ذاكرته على بعض تجاربه العاطفية، يوم أن أضاع شبابه جريا وراء (وهيبة) الغازية، ثم سعيه للزواج من (راجية) بنت عباس، ويبدو أن الإغراق فى السيرة قاد الراوى إلى السرد عن موته (التقديرى) عندما تكاثرت عليه الأوهام والأحلام والكوابيس، ويزوره بعض الموتى، وعلى رأسهم (والده) : «يختلط كل شىء بكل شىء»، ويزحم النماغ بأشكالهم القبيحة : أمى وأبى وجدى، وسلمان أخى وشقيق عمى، وكل من ماتوا وانفقوا» (٢٩)

وخلال هذا الاسترجاع العلمى يعطى النص إشارة الوفاة، حيث ينبلق على تصريح الراوى بأنه لم يستطع أن ينجب بهلولا جديدا يؤدى وظائف البهلول الحاضر والمقبل على النهاية تحت

مؤشر اسمه (الحسين العاشر)، معنى هذا أن النصية قد استحضرت الموت قبل وقوعه، ومن ثم وظفت عبارة دالة على الموت الفعلى تتردد مصاحبة للموت «وحدوا الله»^(٣٠)، وهي العبارة نفسها التي ردها النص عند وفاة أم المندش :
«المرحومة رينا اختارها. وحد الله بأمؤمن»^(٣١)

واضح أن التداخل النوعى بين الروائية والقصصية لم يكن عائقا أمام النصية فى ميلها نحو الروائية، واعتمادها خطأ مكانيا حقق لها ذلك، إذ إن النص حاصر أحداثه فى إطار مكاني بعينه (كفر عسكر)، وهذا المكان بكل خصوصيته قد عكس الواقع العام فى مصر على المستوى السياسى والاجتماعى والثقافى، وبما أن المجتمع المصرى منذ بداية السبعينيات تقريبا - وهو زمن بداية الأحداث فى النص - قد مر بمجموعة تحولات طالت سطحه وعمقه، وبما أن (الكفر) كان صدى لكثير من هذه التحولات، فإنه لم يستطع أن يحتفظ لنفسه باسم محدد (كفر عسكر)، بل إن هذا الاسم كان عرضة للتغير على مسار النص كله، حتى التصق به اثنان وخمسون لقباً، تبدأ من (الكفر الأزرق) إلى (الكفر الغلبان)^(٣٢)

فى القصة الأولى (النسافة وزمانها) أخذ الكفر يدخل عالم التحولات خلال (اللون) فكان (الكفر الأزرق) عندما أوغل السرد

فى نوع من المبالغات الحكائية البعيدة عن سيرة المندش ذاته، ثم تحول إلى (كفرنا الأخضر) إشارة إلى زمن براءة الفطرية عندما كانت مكوناته المادية بلون هذه البراءة، ثم مع تغير الواقع المصرى العام، أخذ الكفر طبيعة لونية طارئة (كفر أحمر).

ويلاحظ أن السرد كان حريصا على ربط الراوى بالكفر فى خضرته (كفرنا)، ثم تولى عن هذا الربط فى (حمرته)، لأن الحمرة جاءت إشارة على تغير المكان من البراءة الفطرية، إلى المدنية الجديدة وبيوتها (بالطوب الأحمر) أما مجموعة الألقاب الأخرى - فى هذا القطاع النصى - فقد تحولت إلى عالم النبات : (البرثقالى - الزهرى - النعناعى - التفاحى - الليمونى - المشمشى)، وما تبقى من ألقاب كانت فاعلة فى استكشاف جوهر الكفر ظاهرا وباطنا، فهو (كفرنا الملوغ) و(المقسوم) و (المنقوش).

وفى القصة الثانية (المغفور وأيامه) يرتفع كم الألقاب التى أضفاها الراوى على كفر عسكر إلى ثلاثة وثلاثين لقبا، بعضها كان امتدادا للألقاب السابقة، وبخاصة تلك الألقاب التى تحيل إلى عالم النبات (العجورى - العنابى - النعناعى - الخروبى - البطيخى - الكمونى)، وتلك التى تحيل إلى عالم اللون (السجابى - البنفسجى) لكن غالبية الألقاب هنا كانت موظفة

لربط الكفر بأسماء شخوص لها تأثير بالغ فى مسيرته الحياتية، سواء أكان التأثير بالسلب أم بالإيجاب، فهو :

(كفركم الشلبى - كفرنا العواف - المستكاوى - الشرشابى - البهلولى - البرقوقى - كفرنا الصالح).

وقد حرص السرد - أيضا - على غرس ضمير المتكلم عندما ينتمى الكفر إلى شخصية إيجابية (كفرنا العواف)، نسبة إلى أولاد عوف، وعمدته العادل، ثم يتخلى الضمير عن الحضور عندما ينتمى الكفر إلى شخصية سالبة، أو تدميرية (كفركم الشلبى) نسبة إلى شلبى ذلك العمدة الظالم .

وفى القصة الثالثة ينخفض تردد ألقاب الكفر إلى ثمانية ألقاب فقط، منها لقبان ينتميان لعالم اللون الناعم : (كفرنا الوردى - كفرنا اللبنى)، ووظيفة اللونين أن يستعيدا للكفر بعضا من براعته الأولى، لكن الملاحظ - على وجه العموم - أن مجموعة الألقاب ترصد تحولات الكفر العامة والخاصة، فعندما يستحضر السرد حكاية إرضاع أم المندنش معظم أطفال الكفر يأتى اللقب اللونى النوقى (كفر اللبنى) وعندما رفض عباس زواج المندنش من ابنته راجية، يتحول الكفر إلى منطقة البداوة: (كفرنا البدوى)، وعندما تتداخل الأمور، وتضطرب المعايير ويرشح (شحيبر) نفسه فى الانتخابات، هذه الشخصية المسخة

التي لا وزن لها في الكفر، يأخذ الكفر لقباً جديداً هو (كفرنا السوقي) .

وبرغم أن الكفر قد حافظ على انتمائه اللقبى لعمدته الظالم (كفرنا الشلبي)، برغم ذلك فإن الكفر تمر به نسمات رومانسية عابرة مصاحبة لفتياته الجميلات، ولذا فهو (كفرنا المعشوق).

ثم تعود الألقاب وتتجمع في القلب الأخير الذي أغلق به النص مجموعة تحولاته الاسمية، (كفرنا الغفلان)، لأنه لم يتنبه إلى انقطاع نسل حسنين المندنش نهائياً، فلن يجد الكفر بعد ذلك : « طبالاً جديداً، وزماراً ويهلولا اسمه حسنين العاشر»^(٣٣)

إن حرص النصية على عبور النوعية، والتحريك بين الروائية والقصصية، هذا الحرص تجلى في استدعاء مجموعة من الشخص، التي كانت تنتج الحدث حيناً، وتشارك فيه حيناً آخر، والراوى يصاحبها في الإنتاج، كما يصاحبها في المشاركة، مستبقاً منها ما يحتاجه، ومستبعداً منها ما استنفد طاقته الإنتاجية.

لكن تظل شخصية الراوى (حسنين المندنش) خارج إطار الاستبقاء أو الاستبعاد، لأنه الراوى الداخلي الحاضر حضوراً مستمراً في مجمل النص، وتجسد هذا الحضور في تردد لقبه (المندنش) خمساً وستين مرة، وتردد اسمه العلم (حسنين) ثلاثاً

وخمسين مرة، على أن يلاحظ أن تردد الاسم، كان يأتي مشيراً إلى الراوى الحاضر فى النص (حسنين المندش)، ثم يستحضر أباه الذى تحرك بين الحضور والغياب، لأنه مات خلال السرد، ثم الجد الذى حضر حضوراً غيبياً بوصفه المؤسس الأول لسلسلة الدندشة .

إن حضور الراوى باسمه أو لقبه يعنى أنه راو داخلى له مشاركته الفاعلة بداية ونهاية، لأن تردد الاسم أو اللقب يعنى أن هناك من يردده من الشخصوص الأخرى، لأن الراوى نفسه لم يكن يردد هذا الاسم أو ذاك اللقب إلا قليلاً عندما يغلب عليه الميل إلى الترجمة الذاتية : «أنا حسنين المندش حلق حمير الكفر»، «أنا حسنين المندش»، «أنا حسنين المندش بن حسنين المندش مولود وسط ناس الكفر» «أنا حسنين المندش الذى شفت فى عمرى كيف تغيرت الأحوال» «أنا حسنين بن حسنين والتاسع حسنين المندش، الدندشة - كما قال جدى لأبى مرة - تعنى الفرح والبهجة» «أنا الحسنين التاسع» (٧٤)

وفيما عدا ذلك، فإن الاسم أو اللقب يحضران خلال السرد مسبوقين بأداة النداء (يا)، وهذه الأداة تنشئ علاقة تبادلية بين الراوى ومجموع الشخصوص المصاحبة له فى النص، ويرغم هذا الحضور الكثيف للراوى، ويرغم مشاركته بالسلب أو الإيجاب

فى مجمل الأفعال والأقوال، فإن المندش كان يدرك حقيقة وجوده فى كفر عسكر، وأنه وجود فى الهامش : «فى اللحظات الحاسمة أرانى فى هامش الهامش، أكابد السكوت رغم امتلاء القلب برغبة الصراخ، وقدرة اللسان على البوح والشرح والكلام» (٣٠)

وإذا كانت النصية قد وضعت شخصية المندش خارج دائرة الاستبقاء والاستبعاد، فإنها أدخلت معظم الشخصيات الأخرى داخل هذه الدائرة، فكل قصة من ثلاثية هذا النص الروائى كانت تستدعى شخصا بعينهم، وتوظفهم حسب احتياجاتها السردية، ثم تستبعدهم النصية بعد أداء مجموع الوظائف، حيث يحل شخص آخرون فى القصة التالية. فالنسافة - الشخصية المركزية فى القصة الأولى - حافظت على حضورها الفاعل إلى أن غابت مع توقف الأحداث، ولم تعد للحضور فى القستين التاليتين نهائيا وكذلك الأمر بالنسبة (لسيد) فى حكاية (المغفور)، حيث يغيب تماما، تبدأ القصة الثالثة مع (سلمان) الذى حافظ على حضوره إلى نهاية النص.

إن تحرك الشخصيات بين الحضور والغياب يعنى حرص النصية على إعطاء كل قصة نوعا من الاستقلالية، لكنه كان استقلالا منقوصا حتى لا تغيب الروائية تماما، ذلك أن هناك

شخصاً بعينها حافظت على حضورها خلال القطاعات الثلاثة، وبخاصة تلك الشخص من المؤسسة للأحداث، أو المؤثرة فيها على نحو من الأنحاء. فهناك (أولاد عوف) الذين كان حضورهم ضرورياً في مجمل النص، بوصفهم ركيزة السلطة العادلة في الكفر، أو لنقل : بوصفهم السلطة المقابلة لسلطة أولاد (شلبى) بكل ظلمها وجبروتها، حتى إن استيلاءها على السلطة كان غير شرعى، ويمكن أن نستنتج - فى هذا السياق - شخصية (عباس بن بحر) التى حضرت حضوراً محدوداً فى حكاية (النسافة وزمانها) خلال وظيفتها الحياتية (تغسيل رجب الأعور)، ثم عادت للحضور فى حكاية (سلمان وبواره)، لكن حضورها الثانى كان بوظيفة حياتية جديدة، ذلك أن حضورها الأول كان تأكيداً للموت بينما كان حضورها الثانى (إحياء الميت)، فقد كان (سعيد بن نجاشى) فى عداد الأموات، لأنه تغاضى عن علاقة عمه بأمه، إلى أن نبهه عباس بالضرب على قفاه قائلاً : «عمك راكب على جدار داركم حمارى ياتيس»^(٣٦)، فما أن تنبه حتى اندفع وقتل أمه وعمه .

والملاحظ أن هناك مجموعة من الشخص من حضورها المستمر فى الثلاثية بمثابة استحضار لتحولات الواقع المصرى العام وانعكاساته على الكفر، لكن حضور هذه الشخص لم

يبدأ إلا مع الحكاية الثانية (المغفور وأيامه)، وهي شخصيات :
عبد الناصر والسادات ومحمد نجيب .

من كل ذلك يمكن القول إن عبور النوعية قد كان فاعلا في
(تعدد خواص) النص بين الروائية والقصصية، وتعدد الخواص
كان فاعلا في مدّ خيوط نسجت أحداث النص في جملته، ونعنى
بذلك : خطوط المكان والزمان وبعض الشخوص، وقد انعكس
جانب كبير من هذه الخطوط في البنية الصياغية التي جاءت
مشبعة برائحة الطمى في الريف المصرى عموما، وكفر عسكر
على وجه الخصوص، كما مالت الأبنية للقصر والتدفق السريع
الذى يبغى ملاحقة هذا الكم الوافر من الأحداث الجزئية والكلية،
مع ميل السرد إلى توثيق كثير من منتجاته الحكائية والحداثيّة
بمجموعة من الأمثال المعبأة برائحة القرية، وقد بلغت ثلاثة
وخمسين مثلاً، انتشرت في ثلاثية (حكايات المندش) مشكلة
خطا شعبيا بالغ التأثير.

الراوي

- ١ -

ليس من همنا- هنا- الدخول في جدل حول الحدود المعرفية لمفهوم الراوي، لأن كل قارئ للنص الروائي يدرك هذا المفهوم على نحو من الأنحاء، وبخاصة أن الموروث العربي قد تعامل مع هذا المصطلح على مستويات متعددة ومختلفة، منذ أن كان هناك رواية للشعر، ورواية لمجموع الحكايا الأسطورية والشعبية، ثم انضاف إلى وظائف الراوي وظيفة دينية، حفظت لنا معظم النصوص المقدسة .

هذا الموروث الممتد زمنيا لحقيقة الراوي ووظائفه المتعددة، يسمح لنا بتخطي هذه الأسس النظرية، والتقدم إلى مجموع المواقع التي يحتلها الراوي في النص، ومن خلالها يؤثر تأثيرا بالغا في تقنيات البناء الروائي من ناحية، وتقنيات السرد من ناحية أخرى، من حيث كان هذا الراوي صاحب الحق الشرعي في نقل النص من المؤلف إلى المتلقي، وصاحب الحق - غير الشرعي - في تشكيل النص على نحو يناسبه، ويوافق توجهاته

العامية أو الخاصة، سواء أكانت هذه التوجهات ذات ركائز أيديولوجية، أم كانت خارج هذه الركائز.

والمواقع التي يحتلها الراوى لا تقتصر على الأطر المكانية، بل إنها قد تكون مواقع زمانية خالصة، وهو فى هذه أو تلك يسلط رؤيته على العالم المادى والمعنوى على السواء، ويحق هذه الرؤية يستطيع تحريك الأحداث والشخوص تحريكا حرا خلال أبنيته المنطوقة التي تصل المتلقى فى شكل طباعى .

وهناك منطقتان محددتان للراوى فى علاقته بالنص المروى، فهو إما أن يكون فى داخله، وإما أن يكون خارجه، لكن ذلك لا يمنع انتقاله - خلال السرد- بين الداخل والخارج، لكنه عندما يكون فى الداخل يتحول إلى شخصية من الشخوص المنتجة للأفعال، بينما تنحصر مهمته -عندما يكون فى الخارج- فى إنتاج الأقوال، وهذه وتلك رهينتان ببعض المواقع الإضافية التي تناسب الداخل أحيانا، وتناسب الخارج أحيانا أخرى.

وسواء احتل الراوى الداخل أو الخارج، فإنه - غالبا - يؤثر (المواقع الخلفية) التي تهيئ لمن يحل فيها قدرا واسعا من الرؤية الكلية التي تطول كل مفردات الواقع الظاهرة والخفية، الصغيرة والكبيرة، المركزية والهامشية .

وإذا تحرك الراوى من الخلف إلى الأمام، فإنه يستهدف

قيادة الأحداث والشخص، وإحكام السيطرة على أبنية السرد، لكن خطورة هذا الموقع أنه يسمح بوجود ثغرات، أو نتوءات، لأن حلول الراوى فى المقدمة قد يغيب عنه (ما يحدث من وراء ظهره)، ومن ثم لا يعطى هذا الغائب أهميته التى يستحقها فعلا، نظرا لعنايته الأمامية التى تجعله عرضة لكل طارئ أو مألوف، وربما لهذا السبب نجد أن بعض النصوص تؤثر أن يحل الراوى فى منطقة (الوسط)، وهى منطقة محايدة بطبيعتها، لكنها تتيح له أن يتابع المؤخرة والمقدمة على صعيد واحد، ويمكن القول إن رؤيته فى هذه المنطقة تكاد تجمع بين الرؤيتين السابقتين : رؤية المؤخرة، ورؤية المقدمة. لكنها تزيد عليهما بإمكانية الالتحام المباشر بمناطق الفاعلية وركائز الإنتاج فى النص على وجه العموم .

ويبدو أن النصية لم تقصر الراوى على هذه المواقع المألوفة، بل إنها أوغلت فى استكمال مجموع الاحتمالات الموقعية، فبعد أن حل الراوى فى الخلف والأمام والوسط، إذا به يحل فى الموقع (الفوقى)، وعندما يحل الراوى فى هذه الموقع الفريد، فإنه يمتلك قدرة إضافية، تتيح له التعامل مع المتلقى على نحو غير مسبوق، فيتعالى عليه، ويقدم له ما لا يدركه أحيانا، وما ينكره أحيانا أخرى، وبخاصة عندما يغوص السرد فى توجهات

أيديولوجية أو فلسفية أو نفسية باللغة التعقيد.

وقد يصل التعالٰى ذروته: فيقدم الراوى للمتلقى مالا يصدقه، وذلك عندما يغوص السرد فى أبعاد أسطورية وملحمية، وعندما يعتمد فى تحرك الأحداث على قوى غيبية لها قدرة إعطاء المحال طاقة الإمكان، وتكسب غير المعقول طبيعة معقولة، ثم يجاوز التعالٰى الذروة ذاتها عندما يسعى الراوى للتحكم فى الشخص، ويرغمها على إنتاج أقوال وأفعال ليست فى قدرتها جسديا وثقافيا واجتماعيا، واللافت أن الراوى فى هذه المنطقة الفوقية يكاد يتوحد بالمؤلف. وهو توحد ضد طبيعة النصية الروائية ذاتها، لأنها تؤثر إحلال الراوى منطقة وسطى بين المؤلف والنص.

ويتوازى مع هذه المواقع المكانية، مواقع الراوى الزمانية، وهى متعددة على نحو تعدد المواقع المكانية، صحيح أن هناك ثلاثة مواقع زمنية خالدة: الماضى - الحاضر - الآتى، لكن النصية قد تؤثر - أحيانا - التعامل مع هوامش هذه الأزمنة الثلاثة، بون الأزمنة ذاتها، على معنى أنها قد تتعامل مع (الماضى البعيد، أو الماضى القريب)، وهو التعامل نفسه مع (الآتى القريب، أو الآتى البعيد)، ثم إن هذا الزمن أو ذاك قد يقصر وقد يطول، أما الحاضر فهو غالبا ما يكون منتشيا

(للماضى المستمر) أو (للاّتى المستمر).

لكن من بين هذه المواقع الزمنية المتعددة، فإن الروائية - بطبيعتها - روائية (ماضية)، ومن ثم كان (فتح الذاكرة) من أهم تقنياتها التى اعتمدت عليها فى بنائها السردى، ووقع اختيارها التنفيذى على (الفعل الماضى) بوصفه أداة إنتاج الزمن الماضى، على وجه العموم، وفعل الكينونة (كان) على وجه الخصوص، وأهمية الفعل الماضى أنه يعمل على مستويين زمنيين على صعيد واحد : زمن حدوث الفعل، وزمن حكاية هذا الحدث.

- ٢ -

وكثير من هذه المواقع الزمنية يمكن متابعتها فى رواية (التبر) ^(٣٧) للكاتب الليبى إبراهيم الكونى، من حيث إيغالها فى زمن المضى، وهذا الإيغال لا يرتد إلى مجموع الأحداث، ولا إلى حركة الشخص، وإنما يرتد - بالدرجة الأولى - للأبنية الصياغية وانتمائها الزمنى، حيث وظف السرد ألفين وخمسائة وثلاثة وتسعين فعلا ماضيا، فإذا كانت صفحات النص الخالصة للطباعة تبلغ مائة وخمسا وثلاثين صفحة من القطع الصغير، فإن معدل تردد الأفعال الماضية يبلغ عشرين فعلا تقريبا لكل صفحة.

وإذا كان متوسط الأسطر في الصفحة الواحدة عشرين سطرا، فإن كل سطر تقريبا لابد أن يحتوى على فعل من الأفعال الماضية، ومع إفعال النص في هذا الزمن الأثير، فإنه يستدعى فعل الكينونة (كان) مائة وسبع عشرة مرة، وبهذا الكم الهائل من الأبنية المنتجة لزمن المضى، نجد أن النصية قد حلفت في آفاق علاقة فريدة بين الإنسان والحيوان : بين (أوخيد) هذا الكائن الصحراوي، ومهره (الأبلق). وقد شغلت هذه العلاقة مساحة النص بداية ونهاية، وحتى عندما انقطعت العلاقة المباشرة بينهما في مساحات محدودة من النص، ظل كل منهما مشغولا بالآخر، حتى أن السرد كان يسرع بحركته ليجمع بينهما مرة أخرى في إطار قريب من (الشطح الصوفى) الذى يحرص فيه المريد على صحبة شيخه، ويحرص الشيخ على اصطحاب مريديه على صعيد التجليات الإشراقية، وقد ألمح النص ذاته إلى شيء من هذه العلاقة (التواجدية) فى ذلك الحوار الذى احتدم بين أوخيد وزوجته. عندما كانت تحدثه عن طبيعة الغيرة فى نساء قبيلته : «لم أر فى كل الصحراء نساء غيورات مثل نساء قبيلتكم، أتدري أن (تازيديرت) قالت لى : (احترى الرجل الذى يحب مهره، كما يفعل أوخيد مع أبلقه لا يعول عليه)^(٢٨)، فالجملة الأخيرة (لايعول عليه) تستدعى ملفوظ

ابن عربى فى رسائله (رسالة لا يعول عليه).

لقد حافظت هذه العلاقة على فرادتها فى إطار ثنائية (أوخيد - الأبلق)، فلما انكسرت هذه (الوحدة الثنائية) بحضور (الأنثى)، أنتى أوخيد من ناحية، وأنثى الأبلق من ناحية أخرى، استحالت العلاقة إلى كابوس تدميرى، ألحق الزمن الماضى بالزمن الحاضر ليصنعا بنية تدميرية، بعد أن كانت تكوينية، ولم يعد مجديا استعادة الثنائية المتوحدة مرة أخرى .

وعلى كل فإن العلاقة بتحولاتها قد أوغلت فى الأسطورية على نحو من الأنحاء، وبخاصة عندما تدخل (الذهب) الذى مثل آلة شيطانية أفسدت فطرية عالم الصحراء، عموما، والواقع الحياتى لأوخيد، خصوصا، وقد صاحب التدخل الحداثى للذهب تدخل صياغى مواز له، حيث حضر الدال فى العنوان الخارجى منفردا خلال لفظة (التبر)، ثم حافظ على هذا الحضور فى المتن على نحو كثيف، فمفردة (التبر) ترددت ثمانى عشرة مرة، ومفردة (الذهب) ترددت خمسا وعشرين مرة، وهذه وتلك كانت موظفة لتشكيل الحاضر الكابوسى : «الذهب يعمى الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق. الذهب الملعون قادهم إليه. الذهب وراءه. الذهب سبب كل اللعنات» (٣٩)

ويلاحظ أن النص عندما يقترب من نهايته، يسعى إلى

استعادة زمنه الأثير (الزمن الماضى) المشبع بعالم الأسطورة الخاصة، وقد صاحبت هذه الأسطورية انتهاك جسد أوخيد؛ حيث أقدم قتلته على تمزيقه بربط اليدين والرجلين بالحبال، وجاعوا بجمالين، وشدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدوا اليد اليسرى والرجل اليسرى إلى جمل آخر، وأحرقوا أجسام الجمال، فانطلقت لتشطر جسد أوخيد، على نحو شبيه بما قدمته أسطورة (تانس) التى أمرت عبيدها بتمزيق جسد ضررتها بين جملين يقودهما سائسان مجنونان يسيران فى طريقين متعاكسين (٤٠)

لقد انغلق النص على الزمن الماضى الأثير قائلا : «انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفى. ولكن .. بعد فوات الأوان؛ لأنه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث أحد بما رأى» (٤١)

فما رآه أوخيد - فى الأعراف - ينتمى إلى زمن مضى وغير قابل للعودة بحال من الأحوال، لكن الذى نهتم له فى كل ذلك أن الراوى قد أثر الحلول فى منطقة الماضى ليطل منها على عالمه، ويفجر منها مجمل سرده، لكنه مع الحلول فى هذه المنطقة الزمنية، اختار أن يحل فى مساحة مكانية متحركة، تقع -

أحيانا - فى الخلف، وأحيانا أخرى فى المقدمة، ثم تهجر
المكانين ليحل الراوى فى (المنتصف)، وهذا التحرك أتاح له
متابعة الأحداث والشخوص متابعة المعاشية، ثم من هذه
المعاشية يرتفع فجأة إلى منطقة علوية لا تقيم كبير اعتبار
للمتلقى، ولا تهتم كثيرا بتصديقه أو عدم تصديقه لكل ما يقرأه،
ذلك أن علاقة أوخيد بالأبلى قد بدأت «فى الزمان الأول، قبل أن
يولدا، قبل أن يكونا نطقتين فى رحم الأمهات» (٤٦)

وسواء تقبل المتلقى أو لم يتقبل، فإن السرد يستحضر حيوان
(الودان) بوصفه كائنا سماويا : «الودان ليس شاة أرضية، شاة
سماوية، ملك سماوى، رسول.» (٤٧)

ويبدو أن السرد قد استحضر الودان على سبيل التناص مع
قصة الطير الذى تدخل لتضليل كفار مكة؛ حتى لا يتمكنوا من
الرسول (ص) أثناء هجرته من مكة للمدينة، وكذلك كان تدخل
الودان ليحمى أوخيد من أعدائه الساعين إلى قتله.

إن احتلال الراوى لهذه المنطقة الأخيرة قد حول رؤيته
للأحداث والشخوص من المعاينة الحسية إلى نوع من
(المشاهدة) العرفانية التى تتعلق بالوجود الجوهري، وهذه
المشاهدة لا تلتزم بحرفية ما تراه، وإنما تعبر عن وعيها به، على
معنى أن الراوى فى نص (التبر) لم يكن مجرد حاك لعلاقة بين

رجل صحراوي ومهريه، وإنما تجاوز هذا الإدراك الأول (ليشاهد) علاقة من نوع فريد تلغى الفروق الجنسية والنوعية، وتزيل فوارق الوجود المألوفة للوصول إلى شيء قريب من (وحدة الوجود) التي تجعل الأبلق امتدادا لأوخيد، أو تجعل أوخيد امتدادا للأبلق، المهم في ذلك أنه لم يعد هناك فارق بين الإنسان والحيوان، فهما كائن واحد تجمعهما وحدة المسيرة، ووحدة المصير.

وتتعدد مناطق حلول الراوى فى النص لتتمكن من تحقيق المشاهدة الكلية، فلم يكتف بمجموعة المواقع الزمنية والمكانية التي حل فيها، بل إنه تخطاها ليحتل منطقة المؤلف ذاته أحيانا، ومنطقة المتلقى أحيانا أخرى، ومن ثم لا تأخذنا الغرابة إذا لاحظنا فى كثير من مسرود النص إسقاط ملامح المؤلف ومواصفاته على الراوى ذاته، سواء فى ذلك الملامح الجسدية، أو المواصفات العقلية والنفسية، بل تحضر - فى هذا السياق - بعض الوظائف الحياتية، والانتماءات الدينية والسياسية. صحيح أننا لا نمتلك إشارات صياغية محددة مرجعها هذه الوظائف والانتماءات، لكن هذا الغياب الصياغى لا يلغى حضورها التنفيذى فى جسد النص.

ويرغم أن حضور الراوى كان متلبسا بجسد النص فى كل مناطق، برغم ذلك فإن هذا الحضور الكثيف لم يعط الراوى السيطرة المطلقة، بل كان دائم الاستعداد للتخلى عن بعض مواقعه طوعا أو كرها، بقصد أو بغير قصد، وهذا التخلي كان رهنا برغبة بعض الشخصيات فى امتلاك أمرها، وتقديم رؤاها الخاصة تقديمًا مباشرًا، وتعتقد أن حضور (الحوار) فى النص كان مؤشرا على تحجيم نور الراوى، ومحاولة الخلاص من سيطرته السردية على نحو من الأنحاء.

فى نص (التبر) حاولت النصية ذلك، وشغلت مناطق الخلاص بمساحات من الحوار، سواء أكان الحوار بين أُوخيد ومهرية، أم كان بينه وبين غيره من الشخصيات المحورية أو الهامشية، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع مساحات الحوار فى هذا النص الصحراوى، لكن المهم أن نلاحظ أن الراوى عندما يسمح بهذا الحوار، كان يسمح به فى شىء من التحفظ الذى يجعله - دائما - المنتج الأول، ولذا فإنه كان يمهد للحوار بما يحفظ له حق الإنتاج، كأن يقول : (قال) أو (قالت) إلى غير ذلك من الأبنية الدالة على أن الحوار حوار مروي.

ويجب أن ندرك أن العلاقة بين المؤلف والراوى لم تكن - دائما - علاقة سلام، بل إنها قد تتحول إلى علاقة تصادم ناعم أحيانا، وخشن أحيانا أخرى، ذلك أن كل مؤلف له أهدافه الإنتاجية المحددة، وفى سبيلها يحاول أن يفرض على الراوى الداخلى إجراءات بعينها، والراوى - بدوره - لا يكون مستسلما لرغبات المؤلف دائما، بل إنه يبذل قدرا كبيرا من طاقته السردية للخلاص من هذه الرغبات، أو الخلاص من بعضها على أقل الاحتمالات.

فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) لـيوسف القعيد^(١١) انعقد عزم المؤلف على تقديم روايته فى مساحة زمنية محددة (أربع وعشرون ساعة فقط)، وبهذا العزم حصر السرد فى قالب زمنى محكم، بحيث يبدأ الإنتاج وينتهى خلال هذه الفترة الزمنية، وربما لهذا لم يكتف العنوان بتحديد المساحة الزمنية تحديدا كميا واضحا، بل أضاف إلى ذلك التحديد الدال (فقط)، بوصفه (ظرفا) مهمته الوضعية تعيين المقدار تعيينا منضبطا غير قابل للاحتمال، فضلا عن أن هذا (الظرف) متعلق بالزمن الماضى، والماضى غير قابل للتغيير الاحتمالى بحال من الأحوال.

فهل استسلم الراوى - وهو فى النص (راوية) - لهذا

الحصار الزمنى المحدد أو المحدود ؟

إن قراءة النص فى متونه وهوامشه تنفى ذلك تماما، بل تعلن عن تمرد الراوى على هذا التحديد التعسفى، وتعلن عن نواياه الخفية على تحويل هذا القالب المحدد إلى قالب مطاطى مرن قابل للاتساع، ومن ثم أعطى الراوى نفسه حرية مطلقة فى تجاوز المساحة الزمنية، لكنه تجاوز محكوم بفتح الذاكرة على الزمن الماضى فى مساحة تزيد على خمسين عاما، ذلك أن السرد قد استحضّر أسرة (نجم الدين وزوجته محروسة عبد الحى الحلوانى) وأبناءها السبعة، وأولهم (نجيبة)، وكان حضور نجيبة وهى فى سن الخمسين، وقد ارتد السرد إلى الفترة الماضية ليرصد زواج نجم الدين من المحروسة، ويرصد مسيرتهما الحياتية، التى أنتجت هؤلاء الأبناء السبعة : نجيبة، نجيب، نادرة، نادر، نادية، ناجح، نادى.

وواضح أن النصية تقودنا إلى تحديد رقمى آخر (سبعة)، بكل احتمالاته الرمزية والأسطورية، وبكل إشارات الدينية والعرفية، حتى أنه يمكننا القول إننا فى موازاة وجودية للخلق الأول الذى اكتمل فى (سبعة أيام)، فالنصية - هنا - تسعى إلى إنشاء كون خاص مواز للكون العام ومفارق له فى الوقت نفسه. أو لنقل إن النصية قد تعمّدت القيام بعملية (تصغير)

للكون العام، وحصره فى كون هذه الأسرة المصرية الموقلة فى مصريتها المعيشية، سواء أكانت المعيشة فى رحاب القرية، أم فى زحام القاهرة .

ويكاد النص يقترب من دائرة القداسة عند اختياره أسماء شخوصه، بوصفهم عناصر التكوين لعالمه الصغير، إذ إن الاختيار قد تعلق بحرف (النون) ليكون مفتتح جميع الأسماء - باستثناء المحروسة لأسباب أخرى سوف نعرض لها - وهذا الحرف ذاته قد جاء مطلعاً لإحدى النور القرآنية «ن والقلم وما يسطرون»، حيث تلازم هذا الحرف مع (القلم) الذى سجل سيرة الكائنات فى اللوح المحفوظ.

ولم يكتف النص بهذه الإشارات الضمنية، بل تحول من التلميح إلى التصريح عندما وقع اختياره على اسم الراوية (المحروسة)، وهو اللقب الذى ارتبط بمصر فى المرحلة الملوكية (مصر المحروسة)، وهو ما جاء على لسان الراوية حالة رصدها للواقع العام المحيط بها بعد (الزلال)، واضطراب الناس، ومرور أحدهم بالميكرفون قائلا :

«مصر كتانة الله فى أرضه، ستظل محروسة دائما بأولياء الله الصالحين»^(٤٥) ثم تأكدت الإشارة باستكمال اسم الراوية : (محروسة عبد الحى الحلوانى)، وكأن النص يستحضر المقولة

الماثورة : «اللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى».

معنى هذا أن النص كان راغبا فى ربط كونه الروائى بالكون الأكبر (مصر) خلال هذه الأسرة التى استدعاها فى لحظة زمنية ممثلة (بالتدمير الخارجى) الموازى للتدمير الداخلى، هى لحظة (الزلازل) (الثانى عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٢)، وصفها لحظة موازية للحظة (الزلازمة) الكبرى التى يتحتم فيها مواجهة البشر للنهاية، حيث الحساب و (الثواب والعقاب).

فى هذه اللحظة تزلزل كون يوسف القعيد، وبدأت المواجهة المبكرة، مواجهة الأم لأبنائها، وفتح كتاب أعمالهم فى هذه اللحظة المفاجئة التى وصفتها المحروسة بأنها «يوم الهول الأعظم»^(٤٦)، لأن الناس فيه «كانوا يتصرفون كما لو كان يوم القيامة قد قام»^(٤٧) وهم فى «هرج ومرج كقته يوم الحشر العظيم»^(٤٨)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع هذه الإشارات التى تربط الزلازل بالزلازمة، هذا الربط الذى انتهى باستحضار الراوية لقوله تعالى : «إذا زلزلت الأرض زلازها وأخرجت الأرض أثقالها»^(٤٩)

هنا يأخذ الصدام بين المؤلف والراوية حدته، حيث تتمكن الراوية من الخلاص، وتتجاوز المساحة الزمنية المحددة لها سلفا،

بل تتجاوز المساحة المكانية أيضا، وتفتح ذاكرتها على نحو حر،
دون نظر إلى هذا التحديد التعسفى من المؤلف، ذلك أن يوم
الزلزلة المشتبك مع لحظة الزلزال يمكن أن يطول إلى ألف سنة
من سنواتنا المألوفة : «وإن يوما عند ريك كآلف سنة مما تعدون»
(الحج ٤٧).

وبالمثل فإن يوم يوسف القعيد قد امتد إلى أكثر من خمسين
سنة. وفى هذا الإطار الزمنى الجديد تتمكن الراوية من مواجهة
مجموع أبنائها السبعة مواجهة مباشرة أو غير مباشرة، فضلا
عن مواجهة بعض الشخصوص الإضافية التى استدعاها السرد
بوصفهم (شهودا) تحتاجهم هذه المواجهة التى أصبحت شيئا
قريبا من المحاكمة.

ويلاحظ أن الراوية لم تلزم نفسها بموقع معين تسلط منه
رؤيتها على عالمها القريب والبعيد، بل كانت دائمة التحرك داخل
السرد حركة حرة حسب وعيها الخاص، فهى - أحيانا- تحتل
المنطقة الخلفية؛ لتتمكن من عملية الإدراك الشمولى، بدءا من
لحظة زواجها من (نجم الدين)، وما عاشته معه من سنوات
الكفاح والراحة، وما تمخض عنه هذا الزواج من أبناء، لكنها -
فى هذه المنطقة - تكاد تكون راوية سلبية، أو لنقل إنها كانت
كآلة التصوير التى تكتفى برصد ما تقع عليه عدستها، لكنها آلة

من طراز خاص لها قدرة رصد الحاضر والغائب.

وفى أحيان أخرى تتخلى عن هذه المنطقة الخفية، لتسرع إلى احتلال المنطقة الأمامية؛ لتتمكن من توجيه الأحداث الوجهة التى ترضى عنها، وهو ما حدث عندما علمت بعلاقة ابنها نجيب بصولجان، حيث كثفت جهودها للحيلولة نون نجاح هذه العلاقة التى تهدد بيت ابنها وزوجته عايذة التى تنتظر مولودها القادم، حيث كانت حاملا فى شهورها الأخيرة، أى أن الراوية قد تحولت من السلب إلى الإيجاب، وهذا التحول كان ملازما لمسيرة الراوية فى مجمل النص، نون أن يرتبط بطبيعة الذكورة أو الأنوثة، فقد مالت للإيجاب مع نجيب - كما ذكرنا - ومالت إلى الأنتى، وبخاصة عندما علمت بسرقة شقة ابنتها نادية، فقد أبلغت الشرطة، واتهمت بواب العمارة بهذه السرقة. لكن هذا الإيجاب يتحول إلى سلب غريب لا يتوافق مع طبيعة الراوية بوصفها أما، عندما رأت ابنها نادى مع رفيقته مغلقة بين الموت والحياة، وكانت حريصة ألا يعرف أحد من المتجمهرين أنه ابنها، بل إنها انصرفت قبل أن تعرف المال الذى سوف يصير إليه، هل سيسقط البيت ويضيع ابنها مع رفيقته؟ أم أنه سوف ينجو؟. صحيح أنه موقف مخزٍ، لكن أين قلب الأم فى هذه اللحظة الدامية ؟.

إن الراوية الداخلية كانت مشاركة في رصد الأحداث حيناً، وإنتاجها حيناً آخر، ويحق هذا وذاك استطاعت أن تستولى على مجمل السرد، لكن هل تركها النص تمارس هذه السيطرة على نحو مطلق ؟

لاشك أن القارئ المدقق سوف يلاحظ أن النصية كانت تتدخل للحيلولة بون هذه السيطرة، أو لنقل صراحة : إن المؤلف كان وراء ذلك، حيث كان يأتي صوت الراوي الخارجى فى مواقف بعينها، ويتحمل مهمة إنتاج السرد، وبخاصة عندما تتعامل النصية مع الأعماق، وأولها العمق النفسى للمحروسة، وكشف أحوالها فى الرفض أو القبول، فى السخط أو الرضا، فى الحزن أو الفرح، أو عندما تتجه النصية إلى فتح الذاكرة على مواقف بعينها، تجلى ذلك - مثلاً - عند وصول المحروسة إلى منزلها القديم بالقاهرة الذى تركته منذ سنوات، اعتماداً على ذاكرتها الحية، كما تجلى فى موقفها من صاحب هذا المنزل، وهو يعرض على السكان إخلاء البيت - بعد الزلزال - لبناء برج كبير، وتعويضهم التعويض المناسب.

هنا يحدثم الصدام بين المؤلف والراوية، لكنه تحول إلى نوع من الحوار المضمحل بينهما، وهو ما أوقف هذا الاحتدام مؤقتاً، فكلما أوغلت الراوية فى سردها، توقفت فى انتظار توجيهات

المؤلف، هل تمضى فيما هى فيه ؟، أم تعدل مسارها ؟، أم تتوقف توقفا كاملا ؟.

وكان تدخل المؤلف يأتى مضمرا، حيث يستحثها على المتابعة أحيانا، أو تعديل مسار الحكى أحيانا، أو تذكيرها بما نسيته أحيانا ثالثة، فعندما أخذت الراوية فى سرد حادث الزلزال ووقعه على أهل القرية، أوضحت أن ما وصل إلى سمعها مقتطفات قليلة أثناء سيرها لركوب السيارة للسفر إلى القاهرة. لكن المؤلف لم يرض عن السرد على هذا النحو الموجز فى قولها : «وقد وصلت إلى أننى طراطيش كلام مما كانوا يقولونه»^(٥٠)، ومن ثم جاء تدخله المضمّر الذى حول هذه الطراطيش إلى رصد تفصيلى عن أول من أحس بالزلزال، وعن القول بأن السمك فى الماء قد أحس به، وعن الجاموسة التى زفرت فى وقفها، وعن القبور التى تحركت. بل إن السرد قد استعرض مجموع النواير التى صاحبت الزلزال، مثل ذلك الحمال الذى أوقع الغبيط بالسباخ، والساقية التى توقفت عن الدوران، وسقوط البلح من النخيل^(٥١).

وهذا الحوار المضمّر كان يسمح للمؤلف بالتدخل متقنعا بقناع الراوى الخارجى، فعندما شعرت المحروسة بالقلق والحزن من مرضها واحتمال موتها، يتدخل الصوت الخارجى صراحة

قائلا : «لا. هناك ما هو أبعد من هذا كله، كانت جائعة لصوت إنسانى يهدد قلبها، وتشيع منه روحها، عجوز بمفردها لا تجد من يربعها، هكذا سيكون حالها من لحظة العودة من زيارة قبر المرحوم، وحتى يزورها ملاك الموت» (٥٢)

ويلاحظ - فى هذا السياق - أن صوت الراوى الخارجى كان يسرع بالحضور لإكمال ما تعجز الراوية عن سرده، وبخاصة سرد الأحداث التى غابت عنها، فعندما سقطت المحروسة مغشيا عليها بعد خروجها من زيارة ابنتها نادرة، وإدراكها للمأساة الأخلاقية التى انغمست فيها نادرة وزوجها. تكفل صوت الراوى الخارجى برصد ماغاب عن المحروسة، من حيث خروج تهاى الأسود زوج نادرة وراء حماته، واطمئنانه على غيبوبتها : «وكان فى طريق عوبته لا يتعمى سوى موتها، ألا تفيق، أن تكون النهاية، وألا يتعرف عليها أحد، إن كانت معها البطاقة، لن يتعرف أحد على صلتها بهم، وإن تتسبب فى وجع القلب أو بوشة الدماغ» (٥٣)

وقد سمح الراوى الخارجى لنفسه بالتدخل تدخلا حاسما عندما فتح ذاكرة المحروسة على ابنها نادر عندما طالب أسرته بتعويض مالى مناسب مقابل عدم إكمال تعليمه، ورفض الإخوة جميعا لهذا الطلب، وهو التدخل نفسه الذى مارسه ليرصد

موقف المحروسة المتذبذب بين ابنها نجيب وزوجته عايدة، ومن
منهما السبب فيما وصلت إليه العلاقة بينهما حتى أقدم نجيب
على علاقة بامرأة أخرى (٥٤)

واللافت أن الراوية - فى محاولة استعادة سيطرتها على
السرد - كانت تنتقل إلى موقع الراوى الخارجى، لتسلب المؤلف
هذا الحق، يتجلى ذلك عندما كانت تسعى إلى اكتساب ملامح
الحياد والموضوعية بين شخصيتين أو أكثر من الشخصو
الحاضرة فى الحدث ابتداء، أو التى تقد إليه على نحو طارئ.

وفى إطار ملاحظتنا للراوى بين السلب والإيجاب، يتكشف
أن هذا الإيجاب، كان يتحول - عمليا - إلى منتج لغوى، وذلك
عندما يعطى الراوى لنفسه حق الشرح والتحليل والتفسير
والتبرير والتعليق، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الراوى فى كل
هذه الوظائف الإضافية، ولكن يمكن أن نقدم موقفا واحدا
للراوية بدأت فيه أداء وظيفتها السردية من منطقة الوصف
الخالص، حيث ينتهى الموقف إلى أن تصبح (معلقة) على ما
وصفته، ومستخلصة لمجموع النتائج التى ألفتها، وذلك عندما
وصلت المحروسة (الراوية) إلى بيت ابنها نادر الذى أثر أن
يعمل (سمكرى سيارات)، وقد كان وصولها للبيت بمثابة صدمة
كبيرة لها : «وقعت الفأس فى الرأس، حلت المصيبة، أوقفونى

أمام بيت. القول إنه بيت يعد كذبا مفضوحا. لم يكن بيتا. كان كشكا خشبيا، وحوله أكشاك من الخشب، وكل كشك نور واحد. الحسنة الوحيدة لهذا الكشك أن الزلزال لم يؤثر عليه، ربما كان أصحاب العمارات يحصلون سكانه، ربما كانوا يبحثون عن مثله لكي يعيشوا فيه، فماذا سيفعل الزلزال لمثل هذا الكشك؟» (٥٥)

وإذا كان الراوى الداخلى قد تخلى عن سلطته المطلقة - أحيانا - لنواجه المؤلف ذاته، ذلك أن الراوى ليس من مهامه الأصلية إنتاج الأفعال، وإنما إنتاج الأقوال، وهذا الإنتاج الأخير محكوم بالتوافق مع السياق من ناحية، وطبيعة الشخص من ناحية أخرى، والتوافق مع السياق أمر تفرضه النصية، والتوافق مع الشخص أمر تفرضه مكونات الشخصية ذاتها، والوظائف المنوطة بها. لكن التوافق الأخير كثيرا ما يكون مجال تدخل المؤلف تحت قناع الراوى، سوء أكان راويا داخليا أم راويا خارجيا، حيث تجرى على لسان الشخصية منتجات لغوية ليست فى مقدرتها الثقافية، فعندنا بدأت أصداء الزلزال تصل إلى أسماع المحروسة خلال الأصوات المتداخلة فى الشارع، أخذت تتأمل هذا الحدث الطارئ فى حدود مملكتها داخل بيتها : «كانت النوشة فى حالة تزايد مستمر، وتحولت إلى صراخ وزعيق وبكاء، خيل إلى وأنا أحاول تمييز الأصوات التى فى

الشارع أن جدار الصالة قد امتد فيه شق أسود، بدا واضحا رغم أن البياض قديم وباهت، ويبدو أنه لا لون له، كان الشق نازلا من أعلى لأسفل، لكن بصورة متعرجة، وليست مستقيمة، كأنه سمعة تنزل على خد ملىء بالتجاعيد، فتلف وتور وتتعرج في طريقها حسب هذه التجاعيد..» (٥٦)

لقد تحركت الصياغة - في هذه الدفقة - من منطق التوافق بين الشخصية وملفوظها، وذلك بزرع بعض المفردات التداولية (الدوشة - زعيق)، لكن المؤلف يتسلل خفية داخل السرد الواصف ليرتفع بالدفقة التعبيرية إلى مستوى الجمالية الخالصة، عندما عقد هذا التشبيه النادر الغريب بين (الشق) و (الدمعة)، وهذا النسق التركيبي ليس في قدرة الراوية بحال من الأحوال.

لقد تخلت هذه الدفقة عن طاقتها التوصيلية - إلى حد ما - برغم أن التوصيل مهمتها الأولى، ودخلت في إطار نوع من الأدبية الصاعدة إلى الشعرية، فما إن فرغت من مجموعة الأبنية الصوتية، حتى أوغلت في الأبنية التصويرية، معتمدة على مجموعة من المفارقات التي تستمد طاقتها التأثيرية من السياق ذاته، نون أن تضع في اعتبارها الإمكانات التعبيرية التي تمتلكها شخصية كشخصية المحروسة.

إن تتنازع السلطة بين المؤلف والراوي كان يميل - غالبا - إلى جانب الراوي، ومن ثم فإنه كان يمد سلطته إلى النصية ذاتها، على معنى محاولة التحكم فى الروائية بكل أبنيتها الكلية والجزئية، ويحق هذه السلطة كان يسمح لنفسه بممارسة الحكى فى موضوع بعينه، ثم يتركه فجأة إلى سواه، ثم يعود إلى موضوعه السابق مرة أخرى، حيث كان انفتاح الذاكرة يحل فاصلا بين الحدث وغيره من الأحداث المرتبطة به، أو توجيه الحكى إلى حدث بعينه، وإغفال حدث آخر حسب رؤيته الخاصة، أو إكمال الحدث إلى نهايته الطبيعية، أو بتره عند نقطة معينة، وكل ذلك جعل للراوي فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) حضورا طاغيا على مستوى بناء الأحداث، وعلى مستوى رسم الشخصوس، وعلى مستوى إنتاج اللغة، وبخاصة أن الراوى (الراوية) كان عنصرا فاعلا فى كل ذلك، ولذلك كان دائم الالتحام بمرويه، لكن هذا الالتحام كان يتنافى مع الراوى فى بعض المواقف التى تنفتح فيها ذاكرته على أشياء فوق النصية ذاتها، وفى لحظة انفتاح ذاكرة المحروسة على بعض مقولات زوجها نجم الدين التى جاءت فيها يشبه الحلم، حيث فوجئت بـ «نجم الدين يسألها : هل وجدت الكتاب أم لا ؟ كان مهتما بالكتاب أكثر من اهتمامه بها، قال لها : ليس مطلوبا منها

البحث عن الكتاب، هو الذى سوف يعلن عن نفسه أمامها.
الكتاب هو الذى سيبحث عنها» (٥٧)

لقد أغلق النص مجموعة أحداثه بون العثور على هذا الكتاب، أو بون الإشارة إلى فحواه، بالرغم من أنه قد أشار إشارة موجزة إلى أن الراوية المحروسة على علم بمضمونه، وذلك عندما سألتها زوجها نجم الدين : «هل قلت سر الكتاب لأى أحد؟ قالت: لا»

لقد فتح النص منطقة التساؤل بون حضور الإجابة على نحو من الأنحاء، ذلك أت السرد قد عكس مسيرته الحكائية التى بدأت إنتاجيتها الروائية من الحقيقى إلى التخيل، من الزوال الذى وقع بالفعل، إلى فتح ذاكرة الأم على مجمل حياتها الماضية، ومجمل حياتها الحاضرة، وبخاصة جاضر أبنائها السبعة، يأتى الانعكاس عند تحرك السرد من المتخيل (الكتاب) لكى يتحرك منه إلى الواقعى، لكن التحرك كان محكوما بالتوقف وعدم الاكتمال، وكأن النص قد غاب عنه موضوع هذا الكتاب عندما أخذ يتكون جنينا فى رحم الإبداع، فلما اكتمل، أو قارب الاكتمال، تذكره، وطرحه بوصفه قضية محورية يحتاجها المسار الراوئى، لمواجهة هذا الطوفان من الخلل الحياتى الذى لازم كل أفراد هذه الأسرة، باستثناء المحروسة.

معنى هذا أن الراوى الخارجى قد وجه السرد إلى هذه المنطقة وهو غير ملم بمحتوياتها إلماما كاملا، إلا إذا ربطنا (الكتاب) المجهول، بالزلال المعلوم، ثم ارتضينا التأويل الذى يربط الزلال (بالزلة)، عند ذاك يتحرك (الكتاب) من المتخيل إلى الحقيقى، لأن الزلة تقتضى حضور الكتاب الجامع لأفعال البشر، فمنهم من يتأوله بيمينه، وهم الأخيار، ومنهم من يتأوله بيساره، وهم الأشرار، كل حسب مسيرته الحياتية بكل محتوياتها من الحسنات أو السيئات، وإن كان السرد قد انحاز بمعظم الشخوص إلى الشمال، باستثناء (آدم وحواء) : (نجم الدين وزوجته المحروسة).

ويبدو أن النص لم يكتف بهذا الحوار المضمّر بين المؤلف والراوى الداخلى، بل حول الحوار من الثنائية إلى الثلاثية، حيث استدعى (المتلقى) على نحو خفى، خلال طرح موضوع (الكتاب)، حيث تشتعل أعماق المتلقى رغبة فى إدراك حقيقته، ويلوغ آفاق محتوياته، وبخاصة أن دال (الكتاب) له مرجعية أسطورية وشعبية بالدرجة الثانية، لكن الذى نرجحه أن مرجعية دال الكتاب هنا مرجعية داخلية، ترصد ما قدر لأسرة (نجم الدين) وصولا إلى لحظة المواجهة .

والمواجهة الأولى كانت مع نجم الدين ذاته، ثم تجاوزها

النص إلى مواجهة جموع الحاضرين وأولهم (نجيبة)، حيث واجهها النص في لحظة درامية، تتنازل فيها عن مسكنها الذي يجسد عالم أسرة نجم الدين والمحروسة، تتنازل عنه مقابل وهم التحول من فئة ساكني الشقق القديمة، إلى ساكني الأبراج العالية.

والمواجهة الثانية كانت مع (نادر)، الذي اختار طريقه، وفرضه على أسرته، فرفض أن يكمل تعليمه ليخوض غمار العمل مبكراً، لكن اختياره قاده إلى الزواج من راقصة من راقصات الدرجة الثالثة أو الرابعة، وأحاط به الفقر من كل جهاته، فدخل منطقة (الآخرة) مبكراً : «كان يعيش كالميت الحي، لا هو رافض لموته، ولا هو مقبل على حياته» (٥٨)

أما المواجهة الثالثة فكانت مع الحاضر الغائب (نجيب) الذي استحضره النص خلال حضور (العدالة) بوصفه (قاضياً) مهمته إنصاف المظلوم، لكن هذه العدالة مفقودة في بيته، لأنه خدع زوجته (عايدة) التي تحمل في بطنها جنينه القادم، ليكون ابن التمزق العائلي، فبيت نجيب أصبح «جهنم الحمراء» (٥٩)

وفي المواجهة الرابعة تدخل أسرة المحروسة دائرة الفساد المطلق خلال زيارة المحروسة لابنتها نادرة وزوجها تهاى في بيتها الذي يديرانه للدعارة .

وتأتى المواجهة الخامسة فى زيارة المحروسة لشقة ابنتها الغائبة (نادية) التى جسدت الواقع المصرى العام فى بيع جميلاته لأثرياء العرب تحت مصطلح (الزواج)، ولم يكن حادث سرقة شقتها فى الزلزال إلا مؤشرا على سرقة التقاليد المصرية، وهذه السرقة المعنوية أشد وطأة من السرقة المادية.

وفى المواجهة السادسة يستعيد النص تحولات المجتمع المصرى، وتعلق بعض أفراده بركب الطفيلية الرأسمالية التى تسعى للكسب السريع دون أن تقدم الجهد الموازى له، وقد انتهت المواجهة بأن تحول (ناجح) إلى فاشل كبير .

وينتهى مجموع المواجهات بمواجهة علنية مع (نادى) الواقف على الأعراف - كما سبق أن ذكرنا - تحيط به فضيحته الأخلاقية التى تتنافى مع انتمائه الرياضى .

معنى ذلك أن مجموع المواجهات تكاد تستوعب مواقع المجتمع المصرى فى مجمله، لكنه استيعاب فى لحظة تدميرية بالغة المأساوية، ومن ثم كانت مقولتنا بأن الشخوص كانوا من أصحاب الشمال، لأنهم نسوا أو تناسوا (كتاب) الحياة المصرية بتعاليمه التى تراكمت منذ آلاف السنين، وهو الأمر الذى دفع الراوى الخارجى إلى القول :

«أين هى العائلة ؟ ولكنها بلغت السؤال. كتمته، لأنها لم تشأ

أن تطل على الجحيم القاسم» (٦٠)

والملاحظ أن المواجهة لم تبدأ فاعليتها خلال الإطار الزمني المحدد بأربع وعشرين ساعة فقط، التالية للزوال، وإنما ربطت هذا الإطار الزمني بإطار مكاني محدد أيضا (قرية الروضة) القرية من القاهرة، مقر قبر الزوج (نجم الدين)، ثم تحرك السرد بالمكان إلى القاهرة، حيث تكتمل المفارقة الوجودية بين الموت في القرية، والحياة في القاهرة، لكن الموت الساكن في القرية كان موتا نبيلًا، بينما حياة القاهرة فاقدة لكل معاني النبل، معنى هذا أن النص قد انحاز إلى جانب الموت، حيث ابتدأ منه وانتهى إليه.

إن الدائرية التي سيطرت على النص الروائي في مجمله قد أكسبته تماسكا كليا يكاد يحيله إلى علامة كبرى تشير إلى الواقع العام في المجتمع المصري في سنواته الأخيرة، لكن هذه العلامة تتحول إلى نوع من البشارة المضمرة، ذلك أن المحروسة عندما عادت إلى (الروضة) اصطحبت معها بعض أحفادها (نجم الدين) بن نادر، و (محروسة) بنت نادرة، و (عايدة) زوجة نجيب التي تحمل جنينه في بطنها، فربما كان هذا الاصطحاب مؤشرا على بشارة الحياة الجديدة القائمة على ركائز الطهر والبراعة (حياة الفطرة) الأولى التي لم تدسها تحولات الواقع

التدميرية. أو بمعنى آخر (حياة القرية المصرية)، لكن هذه المؤشرات المبشرة مازال يخالطها توجس الطبيعة الدائرية، حيث إمكانية أن تتدنس بهذا الفساد العام مرة أخرى، وربما كان الملفوظ الأخير فى النص واضح الدلالة على هذا الالتباس، حيث تكشف الراوية (محروسة) عن أعماقها بعد فراغها من مجموع المواجهات المساوية فى (يوم الحساب)، وتطرح هذا العمق فى نسق شعرى يكاد يعلو على الروائية ذاتها:

«كنت وحيدة عندما سافرت.

وها أنذا أعود برفقة أربعة.

الولد والبنت وعابدة والذى فى بطنها.

هل أريد أكثر من هذا ؟

.....

كانت نهشتى كبيرة

لكن خوفي الآن أصبح أكبر .. » (٦١)

- ٤ -

تابعنا ذلك الصدام الحاد بين المؤلف والراوى الداخلى فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) هذا الصدام الذى انتهى بغلبة الراوى عندما كسر الحاجز الزمنى الذى حدده المؤلف، ويبدو أن

كثيرا من النصوص الروائية تعتمد مثل هذا الصدام على نحو من الأنحاء، لكن ليس من الضروري أن تكون الغلبة للراوى، بل إن بعض النصوص تنحاز للمؤلف وتعطيه الغلبة على الراوى، سواء أكانت هذه الغلبة صراحة، أم كانت ضمنية .

فى نص (اهبطوا مصر) لـ محمد عبد السلام العمرى^(٦٣)، نلاحظ - بداية - أن الراوى قد وقع أسيرا للمؤلف الذى قدم مسرودا عن (عمرو الشرنوبى) المهندس المعمارى الذى تدفعه خطيبته ليلى للسفر إلى إحدى الدول العربية ليعمل بها مهندسا معماريا، حتى يتمكن من جمع قدر من المال يساعدهما فى إتمام الزوج، ويرحل عمرو الشرنوبى، ويصاحبه فى هذا الرحيل الراوى الذى يعايشه عالم الاغتراب فى هذا المجتمع العربى الذى كان يشهد مخاض الثروة البترولية المفاجئة، هذا المجتمع الذى لم يكن قد تهيأ للتعامل مع الثروة من منطلق حضارى مناسب .

إن تدخل المؤلف قد تبدى مباشرة فى انتماء عمرو لمهنته، هذا الانتماء الذى كاد يوحد بينهما، ودفع السرد للانحياز لعمرو انحيازاً مطلقاً، وقد خضعت النصية لهذا الانحياز، وشكلت مجموعة أحداثها تشكيلا يناسب الشخصية، ويؤهلها لدخول منطقة قريبة من الأسطورية، فعمرو شخصية تمتلك كما هائلا

من الإبداع العلمى والعملى، وكما هائلاً من الجاذبية التى تشد إليه مجموعة النساء المصاحبة له فى الأحداث، ثم فوق ذلك يمتلك قدرة التحدى؛ تحدى الظروف الخاصة والعامة، وتحدى الشخصوس على كافة المستويات، برغم عدم التكافؤ بينه وبينها .

لقد أنتج الراوى سرده ليتابع عمرو فى عالم اغترابه، لكن المؤلف يتدخل ليجذب السرد إلى مناطق بعينها تتيح له تقديم وجهة نظره بالنسبة للمجتمع المصرى فى مرحلة الستينيات والسبعينيات، بحيث يكون عمرو صدى لتحولات هذا المجتمع فى جانبه السلبي، وجانبه الإيجابى، ولذا فإن السرد قد صحبه فى راسته الجامعية التى نبغ فيها نبوغاً أهله للتعيين فى وظيفة (معيد) بالكلية، لكنه يرفض الوظيفة ليلتحق بالعمل فى إحدى شركات المقاولات الكبرى، ثم منها إلى العمل فى مشروع (الوفاء والأمل)، وكان هذا العمل نافذة أطل منها على الواقع المصرى فى السبعينيات ويرغم ثبات الواقع الزمنى، فإن السرد قد عمل على تغيير الواقع المكاني، فكان رحيل عمرو إلى مدينة (جارثيا)، والاسم هنا كان قناعاً لمدينة عربية بترولية، صحيح أن السرد قد عمد إلى كشفها إلى درجة التصريح، لكن القناع هنا كان بهدف صلاحيته لأية مدينة عربية من مدن البترول والثروة الطارئة .

فى جارثيا يواصل النص انحيازه لعمرو، بل إن الانحياز

يبلغ ذروته، فما إن التحق بإحدى شركات المقاولات حتى صار الأمر الناهى، والمتحكم فى كل أمورها، حتى امتلك الحق فى نقل الموظفين من مكان لآخر، ومن عمل لآخر حسب رؤيته الخاصة، حتى ولو خالفت رؤية الشريف صاحب المؤسسة نفسه، وهنا يتضخم عمرو تضخماً يسمح له بالتعالى على أهل جارتيا ومن لف لفهم، وبذلك استحال مجموع العاملين فى المؤسسة إلى مجرد مساعدين له فى العمل، فكلهم منبهر بقدراته، وذكائه الفذ، وشخصيته المحورية : «بدأ إحساسهم به وفرحتهم بلا حدود، رغم كثرة التساؤلات التى تفجرت داخله منذ مجيئه، إلا أنه لم يترك حتى هذه اللحظة، ولا أحد لاحظ إحساسهم بالعزلة فى هذه البلاد هو الذى جعلهم يحتفلون به هكذا.» (١٣)

إن النصية لم تكف بهذا الإطار الذى أحاط بعمرو فى العمل، بل إنها شكلت حوله هالة من الأنثوية التى صحبتته، وأحاطت به منذ أن كان فى القاهرة، حيث خطيبته ليلى، ثم صاحبتة الأنثى فى الطائرة إلى جارتيا، حيث سعت المضيفة إلى عقد علاقة معه، ومواعيدته على اللقاء، أما فى جارتيا فقد أحاطت به المعجبات، فأمانى رفيقته فى العمل تسعى إليه بكل الوسائل المتاحة، وتدعوه لزيارة بيتها لتناول الطعام، وأمال ابنة الشريف صاحب المؤسسة تتوعد إليه، ثم تقيم علاقة كاملة معه، أين ؟ فى

جارتيا نفسها، وفي بيته هو .

إن التحيز للشخصية - نتيجة لتدخل المؤلف - لم يقف عند حدود هذه الأطر الخارجية التي أحاطت بعمره، بل إن السرد يمارس حظ الانحياز عندما يتجاوز هذه الأطر الخارجية، ليتعامل مع الداخل النفسى لهذه الشخصية، حيث يضيف عليها قدرا كبيرا من الشفافية الإنسانية، فهي ممثلة بكم هائل من الطيبة التي كانت تدفعها للإشفاق على عمال المؤسسة ومساعدتهم برغم اختلاف جنسياتهم، وهي ممثلة بقدر كبير من الشهامة والمروعة، حتى إنها لتندفع معرضة نفسها للخطر من أجل إنقاذ أسرة انجليزية في سوق جارتيا.

ولم يكتف النص بالتحيز لشخصية عمره، بل تهادى فيها حتى دفعه إلى أن يتحدى الشريف ويتعالى عليه، كما تحدى الواقع الذى اختلط به فى جارتيا، إذ أصر على أن يعيش عيشة الرفاهية، مثله مثل أثرياء جارتيا، فأصبح له فيلا خاصة به، وسيارة يمتلكها، وعندما تحترق السيارة يسرع بشراء غيرها، وكأنه كان ذاهبا ليعيش هذه الحياة المرفهة، ونسى أو تناسى الهدف من هذا الاغتراب، وهو جمع قدر من المال يساعده على إتمام زواجه من ليلي.

وبما أن الراوى كان يتحرك بالسرد حركة ترددية بين جارتيا

والقاهرة، فقد ارتد إلى القاهرة ليفتح الذاكرة على مسيرة عمرو فيها، لا مسيرته التعليمية، فقد سبق أن رصدها، وإنما على مسيرته السياسية فى مرحلة السبعينيات، فهو أحد المشاركين فى مظاهرات الطلبة ١٩٦٨، ١٩٧٢، وفى هذه المسيرة كشف النص عن ميول عمرو السياسية، فهو ناصرى، مؤمن بعبد الناصر وأثره العظيم فى العالم العربى.

ولاشك أن تضخم عمرو داخليا وخارجيا - على هذا النحو - جعله عرضة لكثير من العداوات والأحقاد التى كادت تؤدى به إلى السجن، لكن المؤلف الحريص عليه وجه السرد إلى حمايته من هذا المصير، فيسر له استخراج جواز سفر جديد، بعد أن سرق جواز سفره الأسمى من المؤسسة، ويسر له الحصول على تذكرة السفر لمغادرة جارتيا إلى القاهرة برغم المخاطر والمحاذير، واكمل هروبه، ولم تطمئن نفسه إلا عندما «قرأ وهو على السلم الطائرة : اهبطوا مصر» (٦٤)

إن قارئ هذا النص يكاد يدرك من هذا الانحياز أن هناك توحدا بين المؤلف وشخصية عمرو الشرنوبى، ومن ثم فإنه يسير فى قراءته على أعراف النصية التى تميل به أحيانا إلى جانب (السيرة الذاتية)، لأن مجمل البهوامش المتعلقة بعمرو، والأحداث المحيطة به فى مصر أو فى جارتيا، ترشح لهذا الميل، ومن ثم

فإنه يمكن الادعاء بأن النصية- هنا- قد آثرت التعامل مع راوٍ من طراز خاص، يمكن أن نسميه (الراوى الذاتى)، والذاتية تعنى التدخل المباشر فى اختيار الوقائع والأحداث والشخص، متوافقة مع ميول المؤلف الذاتية.

إن الاحتكام إلى هذه الذاتية كان وراء اعتماد خطوط حديثة بعينها أو غير حديثة على الإطلاق، وقد امتدت هذه الخطوط متشابكة مع الأحداث العامة، حتى أصبحت مكونا أساسيا من مكوناتها.

فقد ركز السرد على مجموعة الظواهر الطبيعية اللافتة فى جارثيا، وهى ظواهر ليست من صنع الأفراد أو الشخص، لكن الراوى كان حريصا على إلصاقها بهم وكأنها خصيصة فيهم نون سواهم، حيث تابع السرد درجات الحرارة المرتفعة فى جارثيا، وما يتبعها من رطوبة خانقة، وقد تردد الحديث عنها حوالى أربعين مرة، وكأن الحرارة والرطوبة من صنع هذا المجتمع المرفوض من المؤلف أولا، ومن عمرو ثانيا.

كما ركز السرد على (عالم الطعام) وإقبال هذا المجتمع عليه بشراهة الجائع الذى عاش زمنه فى حرمان مطلق، ثم جاءه الطعام بوفرة، فاتخذ مظهرا من أهم مظاهر ثرائه ورفاهيته، لكن هذا المظهر الخادع لم يخف الحقيقة الكامنة وراء هذه

الظاهرة، (حقيقة الشيع بعد جوع). وقد وظف السرد هذه الظاهرة أكثر من ثلاثين مرة، منها ثلاث مرات كانت لظواهر الطعام فى القاهرة. لأن الراوى كان خاضعا لضغوط المؤلف خضوعا كاملا، فقد قاده هذا الخضوع إلى التعالى على المتلقى فى بعض مناطق السرد، ولهذا أثر أن ينقل المتخيل إلى عالم الواقع فى بيئة جارثيا المرفوضة، بل إن النصية قد وجهت السرد إلى الالتحام بالأسطورية عندما التقط حكاية (حى المطلقات والأرامل)، هذا الحى بمشتملاته يمكن إلحاقه بأحياء البغاء والعرى فى المدن الأوربية، وكأن النصية استهدفت تقديم هذا الحى الغريب بوصفه معادلا مختزلا لمجتمع جارثيا فى تناقضاته الحادة بين الظاهر والباطن، وبين العام والخاص.

وحرص النصية على شخصية عمرو، جعلت تبعده عن وظيفة الراوى الداخلى، بل إنها لم تعط الراوى الداخلى مساحة من السرد، مستهدفة بذلك أن تنأى بعمره عن أن يكون شريكا فى إنتاج هذا الواقع المرفوض على مستوى الحقيقة، وعلى مستوى التخيل، ومن ثم استأثر الراوى الخارجى بمهمة السرد بداية ونهاية، وحتى عندما يحاول التخفف من هذه المهمة بنقل النص من السرد إلى الحوار - وهذا نادر أو قليل - فإنه كان يحرص على أن يكون حوارا محكيا، وبهذا يحتفظ له بحق الانتماء إليه.

نلاحظ ذلك - مثلاً - عندما أخذت ليلي تحت عنمرو على
الرحيل للعمل فى جارتها، حيث نقل الراوى السرد إلى نوع من
الحوار بينهما، لكن تحت سطوة الفعل (قالت) (قال) :
«قالت ليلي : إن أى معمارى فى هذه البلاد ينال مثل راتبك
فى المقاولين العرب مائة مرة .

قال : إن أى معمارى فى مصر يتمنى شغل وظيفتى

قالت : عقد عمل لمدة عام واحد كاف يا عمرو» (١٥)

ومن اللافت أن الراوى فى نص (اهبطوا مضر) كان راوياً
من طراز خاص، من حيث كانت له القدرة على الالتحام بمرويه
حسبما يشاء، والانفصال عنه كيفما أراد، ثم هو الراوى العليم
بكل شئ، الخبير بكل ما يقع تحت طائلة إدراكه، هو الراوى
الذى يعطى لنفسه حق فتح الذاكرة كما يشاء، وإغلاقها كما
يشاء، لا يحكمه فى ذلك إلا ذاتيته التى حاصرتة فى حدود
منتجات حكاية لها طبيعتها الذى يعطى لنفسه حق فتح الذاكرة
كما يشاء وإغلاقها كما يشاء لا يحكمه فى ذلك إلا ذاتيته التى
حاصرتة فى حدود منتجات حكاية لها طبيعتها الزمنية والمكانية
الفريدة، والفردة تعنى الخصوصية، حتى ولو كانت خصوصية
مرفوضة .

ولا شك أن اختيار المدخل النصى خلال العنوان (اهبطوا

مصر) كان بالغ الدلالة على محتويات النص ذاته، ذلك أن هذا المدخل قد استحضّر قوله تعالى : «اهبطوا مصر فإن لكم ما سألتم» (البقرة ٦١)، ثم اجتزأ الآية في هذا العنوان المختار، ولم تسمح النصية لهذا العنوان بالتردد في المتن إلا مرة واحدة لتغلق السرد، وكأنها تستحضر مع هذا الإغلاق ناتجا - ضمنيةا - ملازما للعنوان : (اهربوا من جارثيا) حتى (تهبطوا مصر).

السرد

- ١ -

فى المحور السابق طال حديثنا عن الراوى ومواقفه ووظائفه فى إنتاج السرد، سواء احتفظ هذا السرد بطاقته التوصيلية الخاصة، أم تخلص من هذه الطاقة تخلصا محدودا أو مؤقتا ليرتفع إلى منطقة الأدبية حيث تكون الصياغة مستهدفة لذاتها. ومن طبيعة السرد أن يأخذ مساره النصي على نحو أفقى تنمو فيه الأحداث وتتطور، وتتحرك فيه الشخصوس حركة أفقية مسائرة للسرد، لكنها قد لا تسايره، فتغير حركتها لتأخذ شكلا أفقيا، وهنا يتعقد السرد وتتولد دراميته.

ولا شك أن الروائية عندما توظف السرد، توظفه وهى محملة بميراث طويل من الحكى الذى جاءها من الشفاهة فى المرويات الدينية وغير الدينية، والحكى الذى جاءها من الموروث الشعبى المشبع بالأعراف والتقاليد والطقوس، لكن من بين كل هذا الموروث يظل لنص (ألف ليلة) أهمية خاصة، بوصفه أهم نص سردي حفظته لنا الذاكرة العربية، وهذه الأهمية ظلت مؤثرة فى

أبنية السرد العربية حتى يومنا هذا، ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا التأثير قد تجاوز العربية إلى غيرها من اللغات الحية فى العالم كله.

ومن طبيعة الأمور أن يتجلى أثر (الليالى) فى الأجناس النصية التى تنتمى إليها على نحو من الأنحاء، وهى : الرواية والقصة والمسرحية، وربما تخطى هذا الأثر هذه الأجناس ليتعلق بنظام الصياغة الفنية على وجه العموم .

ونعتقد أن أهم خصيصة سردية قد تسربت من ألف ليلة إلى الرواية على وجه الخصوص ما يسمى (السرد المركب)، أو المزنوج، حيث يتحرك السرد فى مساره الأفقى المألوف، ثم يتوقف فجأة فى منطقة بعينها، ليفسح المجال لسرد إضافى مؤقت، حيث يعود بعدها السرد إلى مساره الأول.

ويبدو أن هذا النمط البنائى، قد يهدد مسار السرد، لأنه يدفعه إلى نوع من المسار العشوائى، نتيجة لتداخل الأصوات، وبالتالي : تداخل الشخصوس، ثم تداخل الأحداث ذاتها، وهذا التداخل قد يهدد النصية - أحيانا - بالعطل المؤقت، أو البتر الفورى، وهى أمور قد أشرنا إليها فى حديثنا عن الراوى ووظائفه وقدراته، لكن النصية الواعية بكيونيتها تستطيع أن توظف هذه التقنية بما يخدم أهدافها الخاصة عندما تعمد

أحيانا إلى التماس مع منطقة الأسطورة التي لا تعترف بمنطق خارجي يحكم أحداثها أو يسيطر على شخصوها، فمنطقها ينبع من ذاتها، من داخلها، الذي يسيطر عليه قانون التداعي قبل أى قانون آخر.

- ٢ -

فى هذا السياق يحضر نص (تغريبة بنى حتوت) للروائي مجيد طوييا ^(٣١) بوصفه نصا يتحرك - داخليا - حركة مزبوجة، تعتمد المفارقة فى ازواجيتها، إذ إن النص كان يقود المتخيل إلى الحقيقى حيناً، ويقود الحقيقى إلى المتخيل حيناً آخر، ثم يمزج بين هذا وذاك بقدر محدد لا يهدد النصية ذاتها، ولا يهدد الازواجية أيضا.

من هذه السببىكة استطاع النص أن يقدم ملحمة تقع فى منطقة وسطى بين الأسطورة والتاريخ، أو لنقل إنه حول التازيخ إلى ملحمة سرديّة، ثم صعد بالسرد إلى أفق التاريخ مرة أخرى باحتواء مجموع المرويّات الموثقة للقرن الثامن عشر فى مصر أثناء حكم المماليك، والصراع بينهم من ناحية، ثم بينهم وبين الخليفة التركى من ناحية أخرى، ثم بينهم وبين الحملة الفرنسية من ناحية ثالثة، هذا الصراع التدميرى الذى كان ضحيته الأولى

الشعب المصرى بكل طوائفه.

لكن النصية تستصفى لنفسها من بين جموع هذا الشعب، عائلة (حتحوت)، بدءا من الجد الأكبر إلى آخر أحفاده (حتحوت) الصغير، ابن النبوة الفجرية التى ربطت مولده بمجموعة من الظواهر الطبيعية التى تؤهل الشخصية إلى دخول منطقة الأسطورة، سواء تعلق الدخول بتكونه الجسدى والنفسى، أم تعلق بمسيرته الحياتية المعقدة التى أخذته فى تغريبة طويلة وهو بعد غلام صغير .

أما الظواهر التى شددت الميلاد إلى منطقة الأسطورة فإنها قد تكون ظواهر قابلة للتحقق، أو قابلة للوقوع الفعلى، لكن الغرابة هنا كانت فى تلازمها مع ميلاد حتحوت الصغير، لأن هذا الميلاد يتلازم تراتبيا مع ثلاث ظواهر : أن يولد فى بر مصر بهيمة برأسين، تاكل برأس، وتجتز بالأخرى، الثانية : خسوف القمر، الثالثة : كسوف الشمس.

وأما المسيرة الحياتية الأسطورية، فإنها ارتبطت بنبوة تغريبه شمالا، حيث القتال والنزال والأهوال، ثم تغريبه جنوبا حيث المخاطر والأهوال الحيوانية من سباع وتماسيح، لكنه مثل السندباد الذى يعود من كل مغامراته سالما.

ومنا كان من الممكن أن يسمح النص للراوى الداخلى

بالحضور وإنتاج السرد، لأن السرد يكاد يعلو على إمكاناته وقدراته، ومن ثم كانت السيادة الإنتاجية للراوى الخارجى الذى كان بمثابة موسوعة لها قدرة الإلمام الكلى والتفصيلى بالأحداث والشخص، بل تبدو جامعة لأطراف التحولات التاريخية والاجتماعية والحربية، ويحق إلمام الراوى الخارجى بكل ذلك، أعطى لنفسه السلطة المطلقة فى إنتاج السرد على مستويات مختلفة تتوافق مع مستهدفاته الخاصة، وإن حكمته - أحيانا - المرجعية التاريخية التى لا تقبل التعديل أو التغيير فيها، ذلك أن الراوى قد أوهم المتلقى أنه يكتب تاريخاً لهذه المرحلة فى مصر الملوكية، ووصل هذا الإيهام ذروته عندما اعتمد النص على كم وفير من الهوامش الشارحة لما يقدمه المتن الروائى من أحداث، أو الموثقة لبعض المعارف التى طرحها السرد، وبخاصة أحداث الحروب والزعامات التى قادتها والدمار الذى تخلف عنها، سواء أكانت الحروب بين الممالك أنفسهم، أو بينهم وبين سواهم من المتنافسين على السلطة فى مصر.

ومن المؤكد أن السرد فى (تغريبة بنى حتحوت) قد اتكأ كثيراً على الأبنية الحكائية عند الجبرتي وغيره من مؤرخى هذه الفترة ورواتها، ولكى يهرب السرد من منطقة التاريخ إلى الروائية، مزج هذا الاتكاء ببعض تقنيات السرد فى (ألف ليلة)، وبخاصة

إيفالها فى (السرد المركب) أو ما يسمى (الحكى داخل الحكى)،
ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع (التغريبة) فى مناطق سردها
الموازى لسرد (ألف ليلة)، لكن الإشارة تغنى - أحيانا - عن
العبارة.

ومن إشارات السرد المركب ما نلاحظه - غالبا - فى
أحاديث السفر والرحيل، فعند سفر (مرسى) شقيق (حتوت)
إلى القاهرة بصحبة الرئيس جابر، ثم انبهار مرسى بعالم
القاهرة الذى يراه للمرة الأولى، يتوقف السرد الحاكى لهذا
الحدث ليسمح لشخصية إضافية بالتدخل، هى شخصية أحد
التجار الذين صاحبوهما فى رحلتها، فقد استبدت الشخصية
بالسرد طوال الرحلة، بل استمرت الشخصية فى سيطرتها على
السرد بعد انتهاء الرحلة ونزولهم إلى القاهرة، لكن السرد هنا
يكاد يكون خالصا للتعريف بالغز (الماليك) وأحوالهم فى
مصر^(٦٧)

وإذا كان (التركيب السردى) قد جاء فى الإشارة السابقة،
نتيجة لحضور شخصية إضافية، فإنه فى إشارات أخرى قد
يأتى بفاعلية صياغية (السؤال والجواب)، إذ يكون السرد فى
مساره المؤلف، ثم تطرح إحدى الشخصيات سؤالاً ما، فتأتى
الإجابة فى خط مواز للخط السردى الرئيسى، فعندما اصطحب

مرسى أخاه حتحوت الصغير إلى القاهرة ونزلا عند أحد تجارها (الزيات)، سأل مرسى عن أمر الطاعون الذى انتشر فى القاهرة، وكان هذا السؤال بمثابة دعوة مباشرة (للزيات) لكى يمتلك زمام السرد، ليقدم حاشية من معلوماته تحتل مساحة من السرد الرئيسى وتزاحم فيها (٦٨)

وقد يتحقق البناء المركب للسرد بفاعلية حضور شخصية جديدة إلى السياق، وهذه الشخصية تحضر محملة بذاكرتها الخاصة الغنية بالحكايا والأخبار، وهو ما تجلى عندما تعرف حتحوت الصغير على شخصية (الشاطر) وتلازما بعدها فى التغريب، وقد عملت النصية من حين لآخر على فتح ذاكرة (الشاطر) على مخزونها من وحشية الغز وجرائمهم الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية (٦٩)

إن خطوط السرد فى (تغريبة بنى حتحوت) قد استحالَت إلى شبكة معقدة تتحرك خيوطها طولاً وعرضاً وعمقاً لتلاحق الأحداث فى أطرها الزمانية والمكانية، وتلاحق الشخوص فى أطرها الحياتية والتحولية، وهو ما أضفى على حركة السرد نوعاً من التداخل المتوافق أحياناً، والمتضاد أحياناً أخرى، وهذا التداخل بنوعيه كان انعكاساً أميناً للواقع المصرى فى هذه المرحلة التاريخية السوداء، بكل تداخلاتها واضطرابها

العشوائى. وهذا التداخل - المباشر أو غير المباشر - كان يقود السرد إلى التوقف المؤقت، لملاحقة خط حدثى طارئ، أو خط حدثى لم يغطه حقه من العناية، لأن الأحداث فى هذا النص كانت من الكثرة بحيث لا يستطيع خط سردي واحد أن يلم بها جميعا ويحتويها احتواء يشبع المتلقى.

لقد كان السرد يتابع عائلة تحنوت فى قرية (تلة) بالصعيد، ويرصد عالم هذه القرية، وسيطرة الاغتراب على أبنائها، وإذا به يتوقف فجأة تاركا أسرة تحنوت فى أحزانها، وكأنه تذكر مرسى الغائب فقال :

«أما مرسى، فكانت له حكاية تروى» (٧٠)، ثم أخذ الراوى يتابع مرسى عندما انضم إلى مراكب الغز بوصفه واحدا من أتباع (مراد بك)

وتبعا لسرعة الأحداث وتتابعها، كان السرد يسرع ليلحق سرعتها، لكنه كان يبطئ من حركته إذا احتاج الأمر لهذا الإبطاء، وإن كان الغالب على تصوص مجيد طويلا عموما السرد السريع الذى يختصر الأبنية الصياغية، وهو ما نلاحظه فى (التفريية)، فعندما أخذ السرد يلاحق أحداثها مع مولد (رضوان)، قفز السرد مسافة زمنية واسعة حتى بلغ الطفل أربعة عشر عاما استغرقت نصف صفحة تقريبا (٧١)

وعلى هذا النحو أسرع السرد بحكاية (أم الخير) التي تزوجها رضوان فيما بعد، حيث تابع مولدا بين خمسة ذكور وثلاث إناث، ثم بلوغها الثانية عشرة فى نصف صفحة أيضا، لكن هذا الإسراع يتحول إلى نوع من البطء، أو لنقل : إنه نوع من التوقف المؤقت الذى يسمح للمتلقى بدرجة عالية من التأمل لإدراك مجمل الأحداث واستيعابها تاريخيا، وقد تحقق شئ من ذلك عندما اتجه النص إلى رصد عالم القاهرة فى الفترة المملوكية، ونظام المحتسب، وتعامله مع التجار، أو الخارجين على القانون، فقد توقف السرد عند هذه المنطقة وقفة طويلة ليرصد منطق القسوة والإرهاب الذى كان عليه المحتسب، ولم يكتف السرد برصد موقف أو موقفين لتجسيد ذلك، بل توقف يتابع عرض نماذج متعددة لهذه السلطة الغاشمة. (٧٢)

والإسراع أو الإبطاء لا يرتبط بالمساحة الطباعية ذاتها، وإنما بما يطرحه السرد فى هذه المساحة، فما حكاة عن المحتسب قد استغرق صفحة واحدة، لكن هذه الصفحة قد احتوت خمسة مواقف للمحتسب جسدت قسوته وقهره وتعييبه للتجار، حتى وصل الأمر إلى قطع الأذن، أو جدد الأنف .

واللافت أن السرد، بين الإسراع والإبطاء، حتى يستحيل أحيانا إلى حكايات نمطية، فالشاطر - صديق تحتوت الصغير

- يأخذ فى سرد محفوظاته عن (الغز) وانتهاكهم للأعراض، ومن هذه المحفوظات، أن رجلا من (الغز) اسمه : أحمد قبودان، كان يخطف المرأة، أو يستدرجها، ويفحش بها، ثم يسرق مصاغها، ويدفنها ملفوفة فى ملاء تها. (٣٢)

مثل هذه الحكاية تكاد تتردد فى الواقع الحياتى فى المراحل الزمنية المختلفة، وربما كان أقربها زمنا لنا حكاية (ريا وسكينة)، خاصة وأن نهاية قبودان، هى نهاية ريا وسكينة.

والنظر فى سرد (التغريبة) نظرة كلية، يؤكد أننا فى مواجهة سردية ممتزجة بالتاريخ امتزاجا يعسر فيه الفصل بينهما، خاصة وأن المؤلف كان يوهم بالتاريخية عن طريق مجموع الهوامش التى ألحقها بالمتن - كما سبق أن ذكرنا - لكن هذا الامتزاج لم يحرم السرد من حقوقه الشرعية فى أن تكون له وظائفه الإنتاجية الحرة التى لا تتقيد بمرجعيات محددة، تاريخية أو غير تاريخية، فهو حر فى أن يسعى لإنتاج الحياة، والغوص فى أعماقها لاستخلاص حقائقها الجوهرية، وهو حر فى أن يسعى لإنتاج الموت، فيلاحق مناطق التدمير البشرى وغير البشرى، لكن الغالب على نص التغريبة أن يتجه السرد إلى الوظيفة الثانية، لأن الفترة الزمنية التى تناولها السرد كانت مؤهلة لذلك، لأنها تكاد تكون أسوأ فترة فى تاريخ مصر. ويطول

بنا الأمر لورحنا نتابع النص فى ملاحقته للمعارك الدامية، والمظالم البشعة، والقهر الذى عاناه المجتمع المصرى بكل فئاته وطوائفه، لكن النصية- هنا- كانت تتحرك أحيانا بين الحياة والموت، لتدفع السرد إلى إطار اللذة الناعمة التى تكاد تقترب من الحلم الرومانسى، ومنطقة اللذة من المناطق التى تنحاز إلى جانب الحياة، وبخاصة حياة الزوجين العاشقين، وقد قدم السرد شيئا من ذلك عندما رصد ليلة من ليالى (أم الخير ورضوان) الذى «نهض يجاور أم الخير الفراش، وقد نسيا العشاء، وإلى شطر كبير من الليل لم يأت النوم إلى عيونهما، وفى سكون الليل سمع كل منهما تنهدات الآخر، ثم حدث أن لامست كفه كفه، فاضط علىها فى حنان، جذبها يقبلها، فاستدارت نحوه، واستدار نحوها، واحتضنها فى محبة زائدة، وقبل جبينها ووجنتيها وعنقها، واستمر فى تقبيل وعناق حتى وجدا نفسيهما فى أجمل منظر خلقه الرحمن على وجه البسيطة، منظر حبيبين على فراش واحد يزرعان الحياة» (٧٤)

إن القراءة المستوعبة لنص (تغريبة بنى نحوت) تؤكد أنه نص المستويات التراتبية؛ فالسرد يأتى فى مقدمة الأدوات الإنتاجية، ثم يتبعه الوصف، أو يسبقه ليمهد له سبل الحكى، ثم يأتى الحوار بعدهما، لكنه كان محدودا، مما يعنى ميل الراوى

إلى الاستثناء بسلطة الإنتاج على نحو مطلق .

- ٣ -

لاشك أن أسطورة الروائية ألصق بالنصوص التي تعتمد التاريخ على نحو من الأنحاء، لكن ذلك ليس بمانع أن تمتد الأسطورة إلى النصوص التي تعتمد الواقع الحياتي عموماً، والشعبي على وجه الخصوص، ولكنها عندما تمتد إلى هذه النصوص، تمتد في حالة مبهمة، أو لنقل : محرفة تحريفاً بالغاً، يكاد يخفى هذه الأبعاد الأسطورية، لكن برغم الإخفاء والتمويه، لابد أن (تفلت) كلمة هنا، أو جملة هناك، تحمل الأسطورة الغائبة إلى النص الحاضر، لكنها تبقىها محلقة في فضائه تبعث إشاراتنا المضمرة من حين لآخر، لتذكر بوجودها الخفى .

ومن هذه النصوص الروائية التي يمكن مقاربتها من هذا المدخل الأسطوري، نص خيرى شلبى (صالح هيصة) (٧٠)، بوصفه نصاً يعيش في عالم المغيبين (الحشاشين) الذين دفعتهم الغيبوبة إلى الوعي بواقعهم العام والخاص، هذا الوعي الذي يكاد يفوق وعي المتيقظين أنفسهم.

ومتابعة تسرب الأسطورة إلى السرد، يؤكد أنه كان تسرباً دقيقاً غاية الدقة، وخفياً غاية الخفاء، مما يحوج المتلقي إلى

إعادة القراءة مرة وراء مرة حتى يتنبه إلى مناطق التسرب، ثم يتابعها في انتشارها داخل النص في مناطق بعينها، ثم انحسارها في مناطق أخرى، بل إنها قد تتراجع تماما في مناطق ثالثة، ذلك أن التسرب كان محملا بكم كبير من التحريف والتعديل لإخفاء (الأصل) الأسطوري تماما .

إن النصية هنا هي نصية (الشخص)، لا نصية الأحداث، فلم تصنع الأحداث شخوصا، وإنما صنعت الشخوص الأحداث، أو لنقل إن شخصية بعينها هي التي صنعت مجمل الأحداث، واستحوذت على مجمل السرد، هي شخصية (صالح هيصة)، هذه الشخصية الفريدة التي شكلت أسطورتها المفردة، لأنها جعلت شخصيتها مقياس ذاتها، فليس لها مرجعية حاضرة في السياق يمكن أن نردها لها، أو نقيسها بها، وفقد المرجعية ارتفع بالشخصية - بداية - إلى مستوى الأسطورة التي تعيش مفارقة وجودية بالغة الدرامية، فهي بين حركة تؤثرها تعتمد (الصدفة) الخالصة، وإطار يحاصرها يعتمد (النظام)، وبين الصدفة والنظام كانت أسطورة صالح هيصة، الذي كان ينظر في ماضيه أحيانا، ويدرك أنه غير قابل للتغيير أو التعديل، وكل ما يستطيعه أن ينظر فيه نظرة تأمل واستعبار، ومن ثم اتجه إلى حاضره وآتيه، يعبث بهما قدر استطاعته عبثا ذهنيا، قبل أن

يكون عبثا ماديا، لأن قدراته المحدودة لا تسمح له بممارسة ذلك. ولا نهدف أن نصادر على النصية حقها في تقديم أسطوريتها، ومن ثم فسوف نترك لها حرية الإفصاح عن هذه الأسطورية خلال قراءتنا للرواية.

لقد أخذت النصية في إنتاج مجموعة الشخوص، ثم استخلصت من بينها شخصية (صالح هيصة) التي حضرت إلى رحاب النص في حالة مكتملة، أو شبه مكتملة، لأنها الحالة التي غابت فيها غيابها الأخير، وبين الحضور الأول، والغياب النهائي أخذ النص يتراجع للوراء للكشف عن مكونات هذه الشخصية، وتحديد الظروف العامة والخاصة التي أهلتها لهذا الحضور المكتمل، وهذا الشكل البنائي يذكرنا على الفور بالشكل البنائي للنص المأساوي العظيم لسوفوكليس (أوديب ملكا)، حيث حضر أوديب - أيضا - في حالة اكتمال، ثم أخذ النص في التراجع للوراء للكشف عن حقيقة الشخصية .

لقد كان أوديب نتاج نبوءة معبد دلف بأنه سوف يقتل أباه، ويتزوج من أمه، ويبدو أن صالح هيصة كان نتاج نبوءة موازية، حيث سيتسبب في سجن أبيه، ثم يتزوج خالته، أي أنه سوف يسقط - مثل أوديب - في جريمة الزنى بالمحارم. وعندما كان أوديب يبحث عن ماضيه، كانت تلح عليه التساؤلات، وأولها :

(من أنا)، أما صالح هيصة، فإن التساؤلات تقلصت عنده، وتداغت عليه الإجابات، وأولها : (أنا صالح هيصة) «رينا خلق الدنيا هيصة، كل واحد فى هيصة، بيعمل هيصة، عشان يلحق الهيصة، ويا يلحق يا ميلحقش، وكلهم كحياتين، كل واحد كحيان بطريقته، وأنا زعيم الكحياتين، عشان كحيان بكل الطرق!!» (٣٧)

لقد كان وقوع صالح فى خطيئة الزنى بالمحارم مبرر دخول الشخصية إلى عالم الغيبوبة، تلك الغيبوبة التى لا تعرف الإفاقة إلا لتدخل فى غيبوبة جديدة، وبين هذه وتلك عاشت الشخصية ملحمة من الصراع الناعم أحيانا، والخشن أحيانا أخرى، الصراع الذى كان يسكن الداخل أحيانا، وينتشر فى الخارج أحيانا أخرى، لكن صالح قد امتلك قدرة التحكم فى هذا الصراع الداخلى والخارجى، لكن هذه القدرة فقدت فاعليتها - خارجيا - فى نهاية النص؛ حيث يموت صالح موتا شبه أسطورى، لأنه كان موتا داخل الحياة، أو لنقل إنها حياة داخل الموت.

فأين تلقى صالح نبوءة التعسة ؟، هل تلقاها فى (غرزة حكيم) التى كانت مقره الدائم، والتى سعى إليها فى النهاية ليموت فى رحابها، وكأن حياته كانت حلقة دائرية لا نعرف بدايتها من نهايتها ؟. وهل نحن أمام أوديب العصر الذى تلقى

نبوءته في (دلف) بأنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، وتسوقه
الأقدار إلى مصيره المحتوم دون أن يكون له نوع اختيار، وكان
الفعل الاختياري الوحيد الذي مارسه بحريته الكاملة، هو عقاب
نفسه بسمل عينيه، تكفيرا عن نذبه. لقد عاش أوديب - وكذلك
صالح هيصة - سلسلة من النجاحات المادية والمعنوية لكن
هزيمة كل منهما جاءت من قوى خارجية غير قابلة للمواجهة
وتحقيق الغلبة عليها، وقد كانت قوة واحدة في مواجهة أوديب،
هي قوة الآلهة، أما صالح فقد واجهته قوتان، قوة القدر الذي
ساقه - جاهلا - للزواج من خالته، وقوة السلطة الأرضية
الغاشمة التي أنهت حياته على نحو أسطوري بالغ المساوية.

واللافت أن النصية قد أجرت عملية تمويه مقصودة، بتحريف
الأسطورة القديمة، فخلصت شخصية صالح هيصة من قناع
أوديب، وألبسته قناع (تيرزياس)، ذلك العراف الأعمى الذي كان
يدرك سر أوديب منذ البداية، ولم يفصح عنه، ثم امتد التحريف
لنقل تيرزياس من معبد دلف إلى غرزة حكيم بحى معروف، وقد
أفصح الراوى عن هذا التحريف بقوله :

«لحظة اقتراي من غرزة حكيم كان صوت صالح هيصة هو
الأوضح، كان جليا، مجلجلا، عريضا، تخينا، مرحا، حميما،
متوهجا بالانفعال الصابق، يشع منه شيء من الجلال والرهبة

يذكراك بشخصية تيرزياس صاحب النبوءات الصائقة في
المسرحيات الإغريقية القديمة، (٧٧)

إن إدخال الشخصية إلى دائرة الأسطورة، أتاح لها قدرا
هائلا من الاحترام؛ احترام الشخصية لنفسها أولا، ثم احترام
الآخر لها ثانيا، برغم أن مكوناتها الحياتية لا تؤهلها لشئ من
هذا الاحترام الذى لازمها فى حالتى الغيبوبة والصحو، يقول
صالح هيصة: «أنا ماباسكرش، وإن سكرت الكل يحترمنى،
غصب عنه، تحترمنى قيراط وأنا فايق، لكن وأنا سكران
تحترمنى أربعة وعشرين قيراطه» (٧٨)

لقد مارس صالح حياته فى إطار هذه الثنائية (السكر
والصحو)، وخلالها عرف نفسه بوصفه إنسانا، ولم تكتمل له
إنسانيته إلا عندما كان يمارس حرته فى الاختيار، اختيار
الغيبوبة إذا أراد، واختيار الإفاقة إذا أحب، لكنه فى هذه وتلك
قد حرص على (الهيصة) التى تلخص فلسفته فى الحياة.

ويبدو أن ثنائية السكر والصحو قد قادت النصية إلى ثنائية
أخرى هى : الصدفة والنظام - كما سبق أن أشرنا - حيث
كانت مسيرة صالح نوعا من الصدام بينهما، لكن النص قاده -
غالبا - إلى دائرة الصدفة التى قادت - بدورها - إلى مصيره
المحتوم، وعندما حاول أن يتدخل لمعرفة الحقيقة، قادت المعرفة

إلى حقيقة المأساة، وهى أنه يعيش سعادة زائفة، لأن زوجته هى خالته، وكان اكتشاف هذه الحقيقة بداية الغيبوبة الدائمة التى دخلها صالح، فبرغم وعيه بتدخل الصدفة التى ترفع عنه جريمة ارتكاب الفعل، فإن الغيبوبة كانت المساحة التى سكنها، سواء أكانت غيبوبة طبيعية، أم غيبوبة صناعية، تلك التى كان يحتمى بها ليستريح قليلا من الغيبوبة الأولى، فيشتري السبرتو الأحمر والكوكاكولا ويعيش عالم (الهيصة).

لقد سبق أن أوضحنا أن شخصية صالح كانت مرجعيتها ذاتها ولا شئ سواها، على معنى أنها كونت نفسها بنفسها، ويحق هذه التكوينية الذاتية صار صالح الحاكم المطلق لنفسه، لقد عاش صالح فى غيبوبته هائما «على وجهه فى شوارع معروف وغرزه، يدرب نفسه على أعظم لعبة فى نظره يجب أن يتعلمها كل شخص محترم، تلك هى لعبة الاستغناء. أن تدرب جسدك بالقوة الجبرية على ألا يطلب شيئا على الإطلاق، أن تدرب نفسك - تلك التى وصفها الله سبحانه وتعالى بأنها أمارة بالسوء - على ألا تلمرك بأى شئ، بل أنت الذى يلمرها، ويقهرها على التنفيذ» (٧٩)

من ثم وضع صالح نفسه على قدم المساواة مع كل شخصية يلتقيها، من الوزير إلى أصغر حشاش فى غرزة حكيم، بل مع

أقرب الشخص من، مع أبيه، فعندما شارك والده الشاويش عبد البر في العدوان على جماهير المتظاهرين، تصدى له صالح، ثم تطور الأمر إلى مواجهة عدائية حاول فيها عبد البر أن يضرب صالح، لكنه رد عليه العدوان بعدوان أشد، بل إن صالح أقدم على قتل أبيه لولا تدخل صابر - زميله في عمل الغرزة - ومنعه من إكمال ذلك بانتزاع السكين من يده (٨٠)

وعندما عمل صالح ساعيا لأحد الوزراء، حاول الوزير أن يستغله ليؤجبه من الفتاة التي اعتدى عليها ابنه، رفض صالح ذلك، وتحدى الوزير تحديا سافرا كأنه ند له، وعندما لاحظ الوزير تمرد صالح قال له :

« - لما الوزير يأمر بك بشيء تعمله.

- سعادتك تأمرني في حدود شغلي بس.

- إنت تمرود.

- إنت ظالم.

- وقليل الأدب كمان، والله لأريك

- متقدرش. نمرة واحد لأنى متربى جاهز، نمرة اثنين لأنك

ما قدرتش حتى تربى ابنك. خلى الطابق مستور يا سعادة

البيه» (٨١)

وعلى هذا النحو استمر صالح في تحديه للآخر، حيث مارس

تطاوله على مدرب الملاكمة الذى يقوم بتدريبه لكى يؤهله للبطولات، ثم ارتفع بالتطاول إلى اللواء رئيس النادى، ثم ترك النادى كله ليندمج فى عالم (الهيصة).

وحتى فى عالم الهيصة، كان يحتفظ بقامته مساوية لقامة الآخر، بل ربما طال عليها، كما حدث عندما فرضت عليه (حياة البرى) كماً هائلاً من الغواية لتمارس معه علاقة جنسية، فلم يرفضها فحسب، بل لقنها درساً أخلاقياً عميقاً جعلها تحترمه وتحتفظ له فى نفسها بحقوق لم يستطع واحد مثل (طلعت) أن يحوزها. حتى إنها رسمت له صورة دقيقة من خيالها عندما غاب عن الشلة بعد قبض البوليس عليه عقب أحداث زيارة السادات للقدس، حيث نشرت الصورة فى الصحف للبحث عنه والتعرف عليه.

إن إدخال صالح هيصة إلى دائرة الأسطورية أحوج السرد إلى أن يضيف عليه كثيراً من الملامح الجسدية والنفسية التى تؤهله لدخول هذه الدائرة، فهو «نوقرة خارقة على أن يسرب إليك هدوء أعصابه مهما كنت متوتراً قلقاً، لكأنه هو نفسه مخدر قوى كالأقراص الناجحة، يظهر أثرها الفورى على متعاطيها، فى مشاعره دفء ونكاء، فى نفسه بدانة وبكارة وبراءة وطزاجة، لكأنه مولود لساعته رغم أنه عملاق فى منتصف الأربعينيات من عمره.

برونزى اللون، من أسوان، بذرة سوداء البشرة فى وعاء فخارى اللون، أنجبت لونا فريدا أما شعر رأسه فببيض فى لون السماء ... فكان هذا الكائن هابط لتوه من السماء، وكانت حزمة من خيوط السحاب مربوطة فى رأسه لتحفظ توازنه»^(٨٧)

وتتنامى هذه الأسطورية إلى صوت صالح هيصة : «صوته يضى على جلالا وجدية ومهابة. صوت يحمل بصمة العظمة، طابعها، فيه نبراتنا، إيقاعات الأسياذ بلهجة الأمر الباتر، فيه قدرة الساذة على التهمك باللهجة»^(٨٧)

فلا عجب أن يسقط الراوى أسير هذه الشخصية، بل لا عجب أن تسقط شلة الحشيش كلها فى إسار هذه الشخصية حتى أصبحوا على نحو من الأنحاء - صورة منها قد تكون متطابقة، وقد تكن محرقة، لكنها تنتمى إليها، وهذا ما أكدده السرد عندما أخذ يرصد مكونات غرزة حكيم فى حى معروف، وأهمها شلة الأصدقاء الذين جمعهم الحشيش، فقد شغل صالح هذه الشلة فى حضوره وغيابه لأن «فيه من كل واحد منا شىء»، بل أشياء فى كثير من الأحيان يتصرف كأنه نحن جميعا، وفى أكثر الأحيان نتصرف نحن كأننا هو»^(٨٨)

ويستخلص الراوى نفسه من شلته ليعلن خصوصية علاقته التوحيدية بصالح : «لقد أصبحت أنا الآخر مضروبا بصالح

هيصة؛ أصبح اهتمامى يفوق اهتمام كل أعضاء الشلة؛ حيث
لاح لى أن كل واحد من أعضاء الشلة مربوط فى صالح هيصة
بحبل ما» (٨٥)

ومن ثم لم يعد غريبا أن يدرك كل فرد من أفراد الشلة أنه
أصبح صورة ممسوخة من صالح هيصة، بل إن (حياة البرى)
- التى انضمت إلى الشلة مؤخرا - قد أصبحت من المنافسين
الأقوياء فى تبني (الصالحية الهيصية) (٨٦)

لكن من بين أفراد الشلة ينفرد قمر المحروقى بأنه أصبح
نسخة كاملة من صالح، وهذا ما لاحظته الراوى مرارا : «فوجئت
بصديقى الحميم قمر المحروقى واقفا أمامى يضحك ضحكة
رائعة تكاد تكون صورة طبق الأصل من ضحكة صالح هيصة
المتلاحقة الأمانات فى مقاطع متتالية تنتهى بصيحة ممطوطة،
مرحة نشوانة، تتكى على الحروف، تبرزها، تلحنها : إل .. حا ..
ا .. ق؛ ولا أحد يدري ما المقصود بكلمة إلحق هذه، لقد ابتدعها
صالح هيصة، فهل يقصد بها اللحاق بالهيصة مثلا ؟ أم أنها
مجرد إيقاع مستعار لكلمة : انتيه؟» (٨٧)

ويبدو أن التماهى قد جاوز الشلة إلى سواهم من
الشخصيات العامة، فحياة البرى «اكتشفت لأول مرة شيئا
غربيا جدا لم تكن تلحظه من قبل، وهو أن سعيد صالح وعادل

إمام بالذات فيهما لطشة سريعة، لكنها واضحة من شخصية صالح هيصة، هي في الواقع لا تدري إن كان صالح هيصة. قد أصبح تيارا جديدا كاسحا يؤثر في جيل بأكمله» (٨٨)

إن إعلاء شخصية صالح هيصة كان غير محدود، حتى إن السرد قد تعامل معه بوصفه المادة الخام (للإنسانية) في فطريتها الأولى، أو لنقل إن صالح هيصة هو أبونا آدم، كما صرحت بذلك حياة البرى التى : «أنعشها الحوار الطلى مع صالح هيصة، أشعل خيالها، عشقته، شعرت أنها قد ارتدت إلى ذلك العالم البدائي الساحر المثير، فجأة أبونا آدم أمامها وجها لوجه في أحد الأخنان بعد طرده من الجنة مباشرة» (٨٩)

ويصل الوقوع في إفسار شخصية صالح إلى الذروة، فبعد أن قاده السرد إلى نهايته الحتمية بالموت، أعاده إلى الحياة مرة أخرى مجسدا في شخصية الممثل (زكى حامد)، لكنه احتفظ له بالقناع السابق؛ قناع تيرزياس الحكيم بمواعظه الخالدة :

كان الراوى مقبلا على ميدان عبد المنعم رياض حينما فوجئ بهيصة كبيرة على إفريز الكوبرى و «إذا بى أفاجأ بصالح هيصة شخصا، واقفا بلحمه وشحمه تدافعت بين الزحام أريد الارتقاء على صدر هيصة، أوقفنتى أيد كثيرة فى اللحظة التى داهمتنى فيها الأهوال حيث تبينت عن قرب أن

صالح الواقف أمامى هو الممثل زكى حامد يصور لقطة فى أحد أفلامه وراح صوته، نفس الصوت الحميم بكل نبراته الحبيبة ينساب بلهجة فجائية تحنيرية كلهجة العراف تيرزياس فى المتأسى الإغريقية :

رينا خلق الدنيا هيصة؛ كل واحد فى هيصة، بيعمل هيصة،
عشان يلحق الهيصة، ويا يلحق يا ميلحش، وكلهم كحيانين، كل
واحد كحيان بطريقته، وأنا زعيم الكحيانين، عشان كحيان بكل
الطرق، (١٠)

إن تماهى الشلة عموما، والراوى خصوصا، بصالح هيصة
كان بالغ الأثر فى النصية التى استحالت إلى (نصية هيصة)،
وشدت معها اللغة، وربطتها بهذه الشخصية على المستوى الكمي
والمستوى الكيفي، وقد تابعنا جانبا من هذا المستوى الكيفي
فيما سبق من محاور، أما المستوى الكمي فهو يتعلق بحضور
الشخصية فى السرد، سواء أكان الحضور بالحكي عنها، أم
كان الحضور بفاعليتها الإنتاجية، حيث تردد اسم (صالح
هيصة) فى المتن مائة وثمانين مرة، مذكرا بالعنوان الخارجى،
ومستحضرا له فى السياقات المختلفة، معنى هذا أن العنوان
الخارجى لم يحتفظ بطبيعته الأولية بوصفه مدخلا للنص، وإنما
أصبح العنوان هو النص ذاته، ولم يكتف النص باستحضار

الاسم العلم مقترنا باللقب، بل إنه كان يستحضر الاسم فقط في سياقات سردية مفارقة (لهيصة)، وتردد هذا الاسم (صالح) مائتين وخمسا وأربعين مرة، وعندما تغوص السردية في الهيصة فإن النص يكتفى باستحضارها بعيدة عن الاسم (هيصة) وقد تردد اللقب على هذا النحو المنفرد أربعاً وتسعين مرة، ومجموع هذه الترددات يبلغ خمسمائة وتسعة عشر تردداً، فإذا كانت الصفحات الخالصة للطباعة مائتين وخمسا وسبعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ مرتين لكل صفحة تقريبا وهو معدل مرتفع يؤكد أن شخصية (صالح هيصة) لم تغب عن السرد لحظة من اللحظات.

ولم تستطع شخصية من شخصيات الشلة أن يقترب معدل ترددها من شخصية صالح هيصة، إذ إنها تحضر خلال اسمها العلم على النحو التالي :

قمر المحروقي	٢١٢ مرة
طلعت الإمبابي	١٢٠ مرة
حياة البري	١٠٧ مرة وقد انضمت للشلة في مرحلة زمنية متأخرة
زكى حامد	٩٩ مرة
مصطفى لمعى	٧٨ مرة

إبراهيم القماح ٥٧ مرة

فاروق الجمل ٢٠ مرة

ويغيب عن هذا الإحصاء شخصية الراوى التى لم تظهر باسمها العلم، وإنما جاء حضورها خلال (الضمائر)، برغم أن الراوى كان داخليا وخارجيا على سعيد واحد، وبرغم أنه لم يترك موقعا مكانيا أو زمانيا دون أن يستقر فيه ليمارس رؤيته لعالمه.

لقد ألت القراءة الكمية النص (صالح هيصة) إلى الإحساس بأن فضاء النص كانت تحلق فيه أبعاد أسطورية أخذت سبيلها إلى الأحداث أولا، ثم إلى شخصية صالح ثانيا، ولم تتضح تجليات الفضاء صياغيا إلا مرتين عندما تردد اسم (تيرزياس)، هذا التردد الذى استحضر معه أسطورة أوديب فى عمقها المأساوى، أما تجلياته النصية، فإنها جاءت بوصفها خطأ من خطوط الأحداث التى أخذت صالح من عالم الغرزة إلى عالم الأسرة والزواج من خالته.

لكن القراءة الكمية تسمح للنص بأن يأخذ مساره الحقيقى، وهذا المسار الأخير يمكن اعتباره نتيجة للمسار السابق، لأن وقوع صالح - غير المقصود - فى خطيئة الزواج بخالته، قاده إلى عالم الغيبوبة، أو لنقل إن هذا الحدث رد صالح إلى موطنه

الأول فى حى معروف حيث يعيش المغيبون مع المخدرات ليلا ونهارا، وقد انعكست على النص مفردات هذا العالم، فساد معجم (الغرزة) سيادة مطلقة حيث كان (الحشيش) حاضرا فى كثير من بيئات المجتمع المصرى فى الستينيات وبداية السبعينيات، ثم أخذ فى الانحسار لحساب غيبوبة حداثية مع عالم (الهيروين) وتوابعه.

عند هذه المنطقة التحويلية يعدل النص مساره ليستحيل إلى بكائية لهذا العالم الآخذ فى الغياب، وبكائية لغرزة حكيم بوصفها (المقر الدائم) لثلة صالح هيصة، صحيح أن بعض أفرادها كانوا يتحركون هنا أو هناك، لكنه كان تحركا مؤقتا، سرعان ما يعودون بعده إلى هذه (الغرزة الصريحة)، حيث ينتظرهم الراوى ليقودهم إلى أحداث بعينها، أو يقودونه هم إلى أحداث أخرى، نون أن ينفصل الجميع عن عالمهم الأثير فى غرزة حكيم، وحرص الشخصوص على هذا العالم، كان موازيا لحرص النصية عليه، حتى إنها أغرقت فى معجمه إغراقا غير محدود، ولو تابعنا مفردات هذا المعجم المنتمى للغيبوبة انتماءً مباشراً لوجدنا أنه يحتضن أربعمئة وتسعا وأربعين مفردة، من بينها مائة وتسع وأربعون مفردة لدال (الغرزة)، والباقيات لنوال : الحشيش، والجوزة، والحجر، أما المفردات التى تنتمى للغيبوبة

التحشيشية انتماء غير مباشر، فهي تزيد على ذلك بكثير.
صحيح أن النص قد استحال إلى بكائية على زمن الحشيش،
لكن هذه البكائية قد تضخمت لتصبح رثاء لزمان الستينيات الذي
تكسر - عمدا - تحت وطأة السبعينيات، حيث «وصلت الهيصنة
إلى أقصى نراها الهزلية : أبرمت اتفاقية كامب ديفيد للسلام
مع العدو الإسرائيلي، وكتب كبار الكتاب يوجهون عواطفنا لحب
اليهود، استرد أعداء ثورة يوليو ممتلكاتهم ومراكزهم وأحزابهم
وجرائدهم. اغتيل أنور السادات بأيدي الجماعات الإسلامية
المتطرفة. بيع القطاع العام، هاجر المثقفون وكل النخب المتميزة
في جميع المجالات إلى بلاد النفط وأوربا. سقطت الماركسية
اللينينية بفضيحة منوية، وتفكك الاتحاد السوفيتي وتبدد كأن لم
يكن في نقائق معدودات، بات العرب يهروا ونحو الصلح مع
إسرائيل. قامت حرب الخليج المروعة ليحتل الأمريكان منطقة
الخليج» (١١)

الحدث والشخص

- ١ -

إن الإجراء التحليلي لأبنية السرد وما يتخللها من أبنية حوارية، تتلزم - بالضرورة - مع فحص الأحداث فحصاً تفصيلياً، إذ إن الفحص الإجمالي قد يؤدي إلى قطع الصلة بين السرد والحدث الموازي له، أو المنتج من خلاله، وهذا القطع سوف يؤدي إلى فجوات بين الأحداث من ناحية، ويمزق العلاقات الرابطة بينها من ناحية أخرى، على معنى غياب قانون (السبب والمسبب)، وسيادة منطق التداعي بكل عشوائيته. ذلك أن النصية من خواصها ألا تلتزم بحركة واحدة، ذات اتجاه محدد، سواء أكانت الحركة تقدمية للأمام، أم تراجعية للوراء، بل هي تؤثر التحرك في هذين الاتجاهين دون أن تدرك أى تناقض فى اجتماعهما، فإذا لم يتمكن النص من ربط مجمل هذه الحركات بالسرد، فإن الفجوات تتسع، وتصبح ملمحاً أساسياً يهز كيان النصية، ثم كيان الروائية ذاتها .

وهذه الفجوات تتسع وتتحول إلى فجوات زمانية حيناً،

ومكانية حيناً آخر، ثم هي لا تقتصر على الحلول بين الأحداث المختلفة، بل إنها قد تحل في الحدث الواحد، فتمزقه وتبعثر محتوياته.

والكى تتمكن القراءة من لم هذا الشتات، فإنها تحتاج إلى التحرك بين السطح والعمق على سواء، إذ إن التمزق على مستوى السطح، قد يعود ويتكامل على مستوى العمق، وقد يكون التكامل متحققاً على مستوى السطح، لكنه يؤول إلى تمزق على مستوى العمق، ومن ثم احتاجت القراءة إلى هذه الثنائية لتتمكن من رؤية النص في كليته، وعندها سوف تعلو درجة التلقى إلى مستوى الإبداع ذاته، أو لنقل إن المتلقى سوف يتحول- تلقائياً- إلى مبدع تنفيذى.

- ٢ -

إن هذه الحركة الترددية للسرد تتجلى تماماً فى نص نعيم صبرى (الابنة فانت) (٩٧) حيث اعتمدت النصية نوعاً من الحركة الدائرية المغلقة، طرفها الأول موت (فاروق سعد الدين)، أما طرفها الآخر، فإنه لا يحضر مباشرة، وإنما تترك النصية هذا الطرف فى حالة انتظار، وتغادره سريعاً موهلة فى الزمن السابق على الموت مستحضرة المسيرة الحياتية لهذه الشخصية،

حيث تعاود توقفها عند لحظة الموت، مرة أخرى ليلتحم الطرفان،
فتتغلق الدائرة.

صحيح أن السرد كان يتحرك للأمام أحيانا، وللخلف أحيانا
أخرى، لكن بداية التحرك كانت من المنتصف، ثم منها كانت
الحركتان السابقتان، والمنتصف الذي نغنيه هنا، هو منتصف
العمر بالنسبة لفاروق سعد الدين، لأن النص واجهه - خلال
تراجعته الورائي - في مرحلة الشباب، وهو طالب بالجامعة.

وإذا كان النص قد أثر هذه الحركة التراجعية مع فاروق،
فإنه أثر حركة مغايرة مع الشخصية المحورية، شخصية (فاتن
فاروق سعد الدين)، حيث صاحبها مصاحبة غير مألوقة، لأن
هذه المصاحبة قد تحققت قبل مولدها، وذلك برصد العلاقة غير
الشرعية بين فاروق وعزيزة التي كانت تتعلم الخياطة عند والدته
الست فتحية، وكانت فاتن ابنة هذه العلاقة المحرمة.

ومنذ مولد فاتن، لم يتركها السرد لحظة من اللحظات حتى
تجاوزت سنَّ العشرين، وفي هذه المساحة الزمنية عاشت فاتن
تمارس حياتها الخاصة والعامة في إطار عمق نفسى معقد،
تشكل من ظروف النشأة في بيئة غير بيئتها الحقيقية، ثم توالى
الظروف التحولية مع مراحل الصبا والشباب واكتمال النضج.
والملاحظ هنا أن السرد لم يتابع شخصية فاتن متابعة

ترددية، وإنما أخذت المتابعة خطأ أفقياً، لكن هذا الخط الأفقي كان ممثلاً بالفجوات الزمنية والحديثية، حتى استحال النص إلى شيء شبيه بالعرض السينمائي الذي يعتمد (السيناريو)، على معنى أنه كان يقدم مجموعة مواقف، توازيها مجموعة أحوال، ثم يربط بين هذه وتلك في إطار روائي يكاد يسلم كل موقف فيه إلى الموقف الآخر، دون أن تقف الفجوات عائقاً أمام هذا الربط، بل ربما كانت فاعلة في تماسك النصية.

وحرص النصية على هذا التماسك دفعها إلى استحضار خلفية تاريخية صاحبت الأحداث مصاحبة زمنية طبيعية، فكانت عنصراً كاشفاً عن التطور الاجتماعي المنتج للأحداث على وجه العموم .

وحصر هذه الخلفية يتحدد في ست وعشرين (لقطة) جانبية، تبدأ موازية لبداية الأحداث في أوائل الستينيات حيث :

- ١ - الوحدة بين مصر وسوريا.
- ٢ - نزول الجيش الأميركي إلى لبنان.
- ٣ - بناء السد العالي.
- ٤ - حادث إلغاء امتحان الثانوية العامة.
- ٥ - الانفصال بين مصر وسوريا.
- ٦ - دخول التلفزيون.

- ٧ - قوانين التأمين.
 - ٨ - حرب اليمن.
 - ٩ - حرب سنة ١٩٦٧.
 - ١٠ - تنحى عبد الناصر.
 - ١١ - حرب الاستنزاف.
 - ١٢ - موت عبد الناصر.
 - ١٣ - ظهور العذراء فى كنيسة الزيتون.
 - ١٤ - حرب سنة ١٩٧٣.
 - ١٥ - الانفتاح الاقتصادى.
 - ١٦ - مظاهرات ١٨ ، ١٩ يناير.
 - ١٧ - زيارة السادات للقدس.
 - ١٨ - الحرب الأهلية فى لبنان.
 - ١٩ - اتفاقية كامب ديفيد.
 - ٢٠ - مقتل السادات.
 - ٢١ - حرب العراق إيران.
 - ٢٢ - حرب الخليج وغزو الكويت.
- ثم يضاف إلى ذلك (لقطات) إضافية تتناول أسماء نجوم كرة القدم فى الستينيات أمثال صالح سليم والجوهري وعبد الجليل، كما تتناول بعض الأغنيات التى انتشرت مثل أغنيات

عبد الحليم حافظ وأحمد عدوية.

وتناول السرد لهذه الأحداث الجانبية كان مصحوبا بهذه الفجوات التي أشرنا إليها، وبرغم أنها كانت تتسع أحيانا، وتضيق أحيانا أخرى، فإنها حافظت على قدر كبير من الترابط، فلم يهتز التماسك النصي بحال من الأحوال، برغم أن كثيرا من أحداث الخلفية لم يشارك في إنتاج الحدث، فإنها كانت مهينة له على نحو ما نلاحظ في أن الانفتاح الاقتصادي كان مبررا لعودة فاروق إلى مصر ومع مجموعة مشروعاته الاقتصادية بعد النجاح الذي حققه في ليبيا وألمانيا، واتساع نشاطه ليصل إلى نيويورك.

والكى يقدم النص هذه الخلفية الكثيفة تقديمًا فنيا لا يهز التماسك النصي، فإنه أنشأ مجتمعا مصغرا في حى شبرا يحضره مجموعة من الأصدقاء على نحو شبه دائم، يحضر فيه «الجميع بى مكان وإيم الجواهرجى. رشدى، وراغب البقال، والأسطى توفيق، وسالم المكوجى» (١٢)

وهذا المجتمع المصغر كان بمثابة الصدى لمجموع الأحداث الجانبية التى طرحها النص، لأن هذا المجتمع كان معادلا موازيا للمجتمع المصرى بكل طوائفه وفئاته، وكان حضور هذا المجتمع منتجا لبعض الفجوات التى أشرنا إليها، حيث يتوقف الحدث

العام توقفا مؤقتا، ثم يستعيد الحدث حضوره نون أن يهتز التماسك النصي.

إن القراءة الأولى لنص الابنة فاتن قد توحى للقارئ بأن السيناريو كان مبعثرا على مستوى السطح، تأكيدا لذلك : عندما يتناول السرد موت سامى زوج سعاد شقيقة فاروق التى تقيم بالإسكندرية، ثم سفر والدتها الست فتحية لمشاركتها فى هذه المساة، نلاحظ أن الراوى يترك الحدث عند هذه المنطقة المفتوحة، ويعود إلى القاهرة ليرصد حدثا مضادا، هو زواج عزيزة - أم فاتن - من مسعد الحلاق الذى يعمل صبيا فى محل والدها، ثم يعود الراوى إلى الاسكندرية مرة أخرى لاستكمال طقوس مواساة سعاد فى موت زوجها (٩١)

وبرغم هذه البعثرة السطحية، فإن بنية العمق تتكفل بإعادة التماسك مرة أخرى، ذلك أن موت سامى، وزواج عزيزة، كان مبرر التفكير فى ضم فاتن إلى عماتها سعاد لتعيش فى كنفها وتونس وحدثها، مما يعنى قدرة النصية على امتلاك الجمع بين التنافى والتلاقى على صعيد واحد.

وقد توهم النصية بهذه البعثرة عند متابعة الراوى لمجموعة (الأحداث الشبقية)، لكن إدراك البعد (الوراثى) ينفى هذه البعثرة، ويحفظ للنص تماسكه، ففاروق - والد فاتن - دخل إلى

رحاب النص دخولا فاعلا خلال علاقته المحرمة مع عزيزة، لكي تكون فاتن ناتجا شرعيا لهذه العلاقة. وبرغم متابعة السرد لمعاناة مجموع الشخوص بسبب هذه العلاقة ونواتجها، برغم ذلك ظل المسلك العام لشخصية فاروق محافظا على هذا النمط من العلاقات غير الشرعية، حتى بعد زواجه من (ملك) ابنة أحد الأثرياء المصريين العاملين في ليبيا، حيث كان يمارس علاقاته المحرمة في كل بلد يزورها، وقد تجسد عنصر الوراثة في (الابنة فاتن) التي سلكت مسلك أبيها، وربما تجاوزته، فمئذ بلوغها مبلغ الأنوثة وهي في سلسلة من العلاقات الجنسية المحرمة، مع (ماجد ورامز وكريم وجون).

ولاشك أن هناك دوافع نفسية عميقة دفعت فاتن إلى هذا المسلك الجنسي، وقد صدرت من النص-إشارات غير مباشرة لهذه الدوافع لتبرير انغماس فاتن في المسلك، فربما كانت فاتن تبحث عن أبيها بين أحضان هؤلاء الرجال، وربما كانت تنتقم منه لإهماله إياها سنوات طويلة، ظنا منه أن إغداق المال عليها يكفي لإشباع حاجتها للأبوة، وربما كانت تستعيد صورة عمتها في أحضان صديقها كمال، وهي بمثابة الأم التي احتضنتها في أخطر مراحل تكوينها منذ طفولتها.

وحرص النص على حضور هذين الخطين الشبقيين : خط

فاروق، وخط فاتن متوازيين، ربما كان إشارة إلى الصدام العام في الواقع المصري، سواء أكان واقعا محدودا كهذا المجتمع الضيق في شبرا، أم كان واقعا عاماً يغطي مصر كلها، إن لم نقل إنه يغطي الواقع العربي كله، وربما لهذا أثر السرد استحضار هذه الخلفية الممتدة لمجموع الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي صاحبت نص (الابنة فاتن) بداية ونهاية.

ويبدو أن الصدام العام والخاص قد التزم بحرفية الواقع المباشر، بعيدا عن التعالي الذي يصعد بالنص إلى دائرة الحلم أو الأسطورة، أو الغرائبية على وجه العموم، على معنى عدم التنافى بين الواقع الروائي والواقع الوجودي أو التنفيذي بكل أعرافه وقوانينه، ومن ثم لم تكن هناك حاجة من المتلقى إلى المجاهدة لكشف الأقنعة والرموز، لأن المؤشرات المرجعية تكاد تكون حاضرة حضورا بينا .

ولا شك إن اغراق النص في واقعيته الحديثة، قد انعكس على استحضاره للشخص، سواء ما كان منها محوريا أم هامشيا، بل إن هذا الإغراق قد وجه النص إلى إخضاع كل شخصية لمجموعة من الوظائف التي توافقها، ونعني بالتوافق التوافق العميق لا مجرد التوافق السطحي أو الهامشي الذي قد يخفى

تحتة كما هائلا من التنافر.

ويهمنا - فى هذا السياق - أن نطرح وظيفة سرديّة قد لا يهتم لها كثير من المتلقين، أو أنهم يهملونها إهمالا كاملا، ونعنى بذلك (الوظيفة النحويّة)، ومتابعة نص (الابنة فاتن) تؤكد تدخل هذه الوظيفة تدخلا حاسما فى بناء الشخصوس ومنتجاتها من الأحداث، بل هى التى تحافظ على مسار الحدث وعلاقته بالشخصية؛ فشخصية (فاتن)- وهى الشخصية المحورية فى النص- تكاد تستولى بحضورها خلال اسمها العلم (فاتن) على معظم السرد، حيث بلغ تردد هذا العلم ثلاثمائة وثلاثة وثلاثين ترددا، فإذا كانت صفحات النص الخالصة للطباعة تبلغ مائة وسبعا وخمسين صفحة، فإن معدل التردد يكون دالين لكل صفحة تقريبا، أى أن فاتن حاضرة فى كل دفقة نصية على وجه العموم.

لكن الملاحظ أن هذا (العلم) قد وقع موقع (الفاعل) مائة وخمسا وثمانين مرة، بينما وقع موقع (المفعول) ثلاث عشرة مرة، ثم تنوع التردد بين الوظائف الأخرى خاصة وظيفة (المجرور).

وحيازة الاسم العلم (فاتن) على وظيفة الفاعلية بهذا الكم الوافر يشير إشارة واضحة إلى وظيفتها الإيجابية فى النص، وأن حيازتها الضئيلة لوظيفة المفعول تنفى الطابع السلبي عنها،

برغم أن مسلك الشخصية - من الناحية الأخلاقية - كان مسلكا سلبيا، على معنى أنها كانت تستقبل ربود الأفعال أكثر من إنتاجها للأفعال، لكن هذه السلبية الأخلاقية قد استحالت إلى إيجابية حديثة ولغوية على صعيد واحد.

ومثل هذه المتابعة النحوية تحتاج إلى متابعة صياغية، لأن المتابعة الأولى سوف تساعد في تحديد طبيعة الشخصية الحاضرة في الحدث، من حيث كونها شخصية فاعلة أو منفعة، لكن ملاحظة الصيغة سوف تساعد على كشف العلاقة بين مجموع الشخوص، وبين الشخوص والمتلقى العام أو الخاص، ومن ثم كانت المتابعة الصيغية لازمة لتحديد طبيعة انتماء النوال إلى دائرة (الأعلام) أو دائرة (النكرات)، ذلك أن تردد الاسم العلم مثل (فاتن)، سوف ينشئ ألفة حميمة بين الشخصية والمتلقى، برغم أن الشخصية ذاتها قد تكون مجهولة بالنسبة له، لأن علميتها قد لا تكون كافية في إدراكها إدراكا حقيقيا، لكن كثافة التردد تساعد على نقل الدال من دائرة المجهول إلى دائرة المعلوم، وبخاصة إذا تردد الدال مصحوبا بالمواصفات الداخلية والخارجية المميزة للشخصية، فالقارئ لم يغادر نص (الابنة فاتن) إلا بعد أن أنشأ علاقة خاصة مع هذه الفتاة، لأنها أصبحت بالنسبة له واقعا متخيلا وحقيقيا على صعيد واحد.

وما ذكرناه عن الشخوص الفردية، ينسحب على الشخوص الجماعية، فبرغم أن الجماعية تدخل منطقة (النكرات) عموماً، فإن السرد يمكن أن يقود هذه الشخوص الجماعية إلى منطقة (المعارف)، وهذا ما تحقق - أيضاً - فى نص (الابنة فاتن)، حيث أنشأ مجتمعاً مصغراً فى شبرا من نوى المهن المختلفة مهمته استقبال الأحداث العامة والتعليق عليها بالرفض أو القبول.

والملاحظ أن السرد لا يحرص كثيراً على إدخال الشخوص الجماعية منطقة (المعارف) بل إنه كثيراً ما يحتفظ لها بدلالة (التنكير)، وهنا يؤثر التعبير عن الجماعية بدال (الناس)، (الرجال) (النسوة) (الجميع) (رجال الأعمال).

وقد يتحقق هذا الحضور الجماعى خلال (ضمير الجمع) (كانوا) (هم) (ذهبوا)، أو خلال دال العموم (كل)، وعلى هذا النحو تحضر الشخوص الجماعية لتكون فاعلة أحياناً، أو منفعة أحياناً أخرى، برغم أن حضورها قد يكون فى إطار (المجهول) تفصيلياً، وإن كان فى إطار (المعلوم) كلياً.

إن قراءة الخطاب الروائي، تؤكد غوايته لمجموعة (الأحداث العائلية)، أو على الأقل ربط الأحداث بالطابع العائلي، وبخاصة إذا اختارت الأحداث عالم القرية لتحل فيه، ففي هذا العالم تتجلى الروابط العائلية، هذه الروابط التي أخذت تضعف في عالم المدينة، ولا شك أن نص (أربع وعشرون ساعة فقط) من أكثر النصوص الروائية التصاقا بعالم الأسرة، أما نص (حكايات المندش) فقد كان ارتباطه بالعائلة موظفا لرصد الصراع العائلي في الريف، وعلى هذا النحو يأتى نص (تغريبة بنى حتوت)، لأن الحدث الخاص فيه يكاد ينحصر حول أسرة (حتوت) وتحولاتها الموازية لتحولات الواقع المصرى فى الزمن المملوكى، وبرغم أن نص (الابنة فانت) يعيش فى عالم المدينة، فإنه يكاد ينحصر فى أسرة (عوض أفندى).

وإثارة النصية لعالم القرية يصاحبه ظواهر بعينها تتواءم مع هذا العالم، أو لنقل إنها من منتجات هذا العالم، فهناك أحداث (العمدية) وتوابعها من صراعات المتنافسين، وعملية الأخذ بالثأر، وطقوس الزراعة والسحر والتعاويذ والموت والأفراح

والموالد والإنجاب والطعام والزراعة، ثم أحداث الغرق، وضحايا الطرق.

ثم تأتى أحداث السفر والرحيل بوصفها أداة معيشية، وبخاصة بعد اتساع الهجرة إلى بلاد النفط، لكن هذه الأحداث قد تسلك مسلكا آخر، إذ تتحول إلى تجربة نفسية قد تصعد إلى أفاق العرفانية كما هو الأمر فى نص (التبر) لإبراهيم الكونى، حيث احتياج النص إلى طاقة استقبالية خاصة لقراءته فى هذا الأفق الغرائبى.

وسواء تحركت الأحداث فى المدينة أو فى القرية فإن لها غواية خاصة مع خلفيات معينة تصاحب الأحداث أحيانا، وتتداخل معها أحيانا أخرى، وبخاصة تلك الخلفيات الساكنة فى مرحلة الستينيات ومواجهاتها بمرحلة السبعينيات، ورصد المفارقة بينهما سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وحربيا.

وتعامل النصية مع الأحداث المعيشية، لا ينفى ميلها أحيانا إلى الصعود بالشخوص من إطارها الواقعى المباشر إلى إطار الرمز أو القناع، بل إنها قد تصعد بها أحيانا إلى الإطار الأسطورى المباشر أو غير المباشر، ولا نقصد بالأسطورية هنا أن ينشئ النص صراعا بين الشخوص الحاضرة والقوى العليا الغائبة، وإنما نقصد أسطورية المسلك الذى تسلكه الشخصية،

أو وقوعها تحت سيطرة غيبية لا تتمكن من مقاومتها، وعلى هذا النحو كانت شخصية (صالح هيصة) فى نص (صالح هيصة) لخيرى شلبى، وشخصية (أوخيد) فى نص (التبر)، ذلك أن الأسطورية لم تكن مرتبطة بمكونات الشخصية وسلوكها فحسب، بل تجاوزتها إلى الطبيعة المكانية التى احتوت الأحداث والشخصية، بل إن الأسطورية - فى هذا النص - قد تجاوزت الإنسان إلى الحيوان، (فالأبلق) مهر أوخيد، قد استحال إلى كائن بشرى خالص البشرية، وقد تعاملت معه النصية على هذا الأساس، بل إنها كادت ترتفع به إلى ما فوق البشرية.

ويحق هذا التعالى بالشخص، فإنها فارقت كينونتها الواقعية الثابتة، وامتلكت طاقة تحويلية هائلة داخليا وخارجيا، كما امتلكت قدرة واسعة على الحركة دخولاً وخروجاً، خفية أو علانية، بإذن أو بدون إذن، بل إنها امتلكت الحق فى الغياب الجزئى والكلى نون مبرر صريح أو ضمنى، كما أنه أصبح مشروعا حضور ملفوظ الشخصية نون حضور الشخصية ذاتها، وهو الأمر الذى كان يدعو المتلقى إلى التدخل الفورى لاستحضار الشخصية من فضاء النص، ويتنوع هذا الملفوظ بين الأقوال المقدسة، والمأثورة، والشعبية، والأدبية. وغير ذلك من الأصوات التى تأتى موظفة فى نسيج النص.

اللغة

- ١ -

لقد صدرت حديثى بأئنى أتعامل مع الروائية بوصفها بنية لغوية بالدرجة الأولى، وكل ما قدمته عن النصية، والنوعية، والراوى، والسرد، والحدث، والشخص، لا يمكن أن يقع تحت طائلة القراءة إلا من خلال اللغة، ومن ثم فإن متابعة النصوص الروائية تحتاج إلى النظر فى ركيزتين لغويتين : الأفراد والتركيب، أو لنقل : (العلاقات الابتدائية، والعلاقات التوزيعية)، وهذا النظر المزوج هو القادر على كشف النظام الصياغى، وتحديد خيوطه التى تذهب طولاً وعرضاً، مشكلة البناء النصى بكل محتوياته السابقة.

ومن المهم الإشارة إلى أن هذا المدخل اللغوى لا يختص بمنطقة نون أخرى، ولا يهتم بمنطقة نون أخرى، بل إنه يبدأ ممارسة عمله منذ (الافتتاحيات) التى تتصدر كل دفقة من دفقات النص، حيث يتم تفكيكه صياغياً إلى أصغر وحداتها، وتحديد وظيفة كل وحدة فى إنتاج النصية، حيث تعمل هذه

(الافتتاحيات) على الإشارة الموجزة إلى خصوصية المنتج، من حيث ميله إلى الحركة أو السكون، بإيثار الأبنية الفعلية حيناً، والاسمية حيناً آخر، أو تثبيت لحظة السرد خلال اعتماد بنية (النعت)، أو تحريكها عن طريق بنية (الحال)، إلى غير ذلك من الوظائف النحوية التي تتسرب من (المفتتح) إلى مجمل النص. وتتحرك المتابعة التحليلية من الافتتاحيات إلى رصد جموع الحقول الصياغية اللافتة التي ترتبط بطبيعة الحدث، وربما جاء حقلاً الزمان والمكان في مقدمة هذه الحقول، بوصفهما الحقلين المركزيين الكاشفين عن الحدود غير المنظورة للنص، فنلاحظ - مثلاً - في (النصوص الريفية) سيطرة حقولها المنتمى إليها سيطرة شبه كاملة.

وعلى هذا النحو يأتي نص يوسف القعيد (أخبار عزبة المنيسى)^(١٥) حيث يتردد دال (العزبة) بكل عمقه الريفى مائتين وأربعاً وأربعين مرة، صحيح أن ارتفاع تردد هذا الدال قد يكون بتأثير انتمائه للعنوان الخارجى، لكن ذلك لا ينفى غواية النص مع معجم الريف على هذا النحو اللافت.

ولا شك أن النصوص الريفية تمثل ذخيرة معجمية لمفردات هذا العالم الآخذ فى التغير والاقتراب الشديد من عالم المدينة، من هذا المعجم : المداس، المنذرة، الحصيرة، الحوض القبلى

والحوض البحرى، الغفير، الدوار، القبانى، الأنفار، الساقية،
الغيط، السيجة، الخولى، الكلاف، النملية، الزوادة.

وخارج إطار الحقول الصياغية، نلاحظ غواية الروائية مع
أبنية لغوية بعينها يمكن أن تحقق لها نواتج محددة تسعى إلى
مزجها بالسياق، فعندما تستهدف النصية عملية التوثيق
والتقرير، تستدعى الأنوات المنتجة لها، مثل صيغ التأكيد،
وصيغ التكرار، والصيغ الدالة على اليقين عموما.

وعندما تستهدف الانفعالية، فإنها تستدعى الصيغة
(الإنشائية) بوصفها مثيرة للتساؤل أحيانا، ومنتجة للأوامر
والنواهى أحيانا أخرى، وفى هذه المنطقة نلاحظ تعالى اللغة على
نفسها، أو لنقل : على طبيعتها الحكائية، لترتفع إلى أفاق
الشعرية، حيث تفقد اللغة قدرا كبيرا من طاقتها التوصيلية،
وتصبح مستهدفة لذاتها، ويصل الفقد إلى قمته عندما يتدخل
المجاز والرمز تدخلا واضحا فى بناء السرد والحوار والوصف،
وهو ما يعنى أن اللغة تسعى لامتلاك إمكانات ليست من
طبيعتها الوضعية، لأن الوضعية تتلازم مع المرجعية، لكن إيغال
النصية الروائية فى مثل هذه الأبنية يفقدها هذه المرجعية، أو
لنقل إن مرجعيتها تأخذ طبيعة ضبابية (فهى موجودة فى معنى
معلومة).

وعندما تتوقف اللغوية عن أداء مهمتها لعائق مؤقت، فإنها تستعوض عن ذلك بنوع من الأبجدية التي يمكن أن نطلق عليها (الأبجدية العضوية)، حيث يتم توظيف الجسدية في إنتاج الكلام، وكثيرا ما يتلزم هذا الإنتاج مع لحظات (الصمت) القهرى أو الاختيارى، ففي نص (اهبطوا مصر) لعبد السلام العمرى - مثلا - تتردد هذه الإمكانية التعبيرية ترددا لافتا كما في قول النص : «الحاج حلمى ينصت صامتا، منكسا رأسه، لا يتكلم، يهزها، مشيرا ومتبها إلى علامة الموافقة»^(٩٦)

وفى بعض الأحيان تلجأ النصية إلى ترجمة الحركة الجسدية إلى صياغية لغوية، إذا كانت الأبجدية غير محددة أو ملتبسة، وهذا ما يحدث كثيرا فى نص (صالح هيصة)، فعندما يتناول الراوى شخصية (حكيم) صاحب الغرزة، وبوره فى توثيق العلاقات بين أفراد شلة الحشيش، والحديث عن كل منهم بأحسن صفاته، يقول : إن فلان هذا ولد يعجبك، ابن ناس، و .. كده : يشهر إبهامه واقفا مفرودا للدلالة على شدة استقامة الشخص»^(٩٧)

إن النصية بوصفها بنية لغوية، تميل إلى التدفق، حتى إنها - أحيانا - لا تسمح للمتلقى بالتقاط أنفاسه، وفي حالة التدفق يغيب التدقيق، فتمتزج اللغة الصافية بالتداولية، بل إن بعض النصوص تسير في اتجاه معاكس فتمتزج اللغة التداولية بالصافية، وهذا أو ذاك لن يهز النصية بحال من الأحوال، طالما استطاعت اللغة - عموما - أن تؤدي وظائفها المنوطة بها.

لكن اللافت أننا نفتقد هذا المزج، أو هذا المزيج، عندما ترتفع اللغة إلى آفاق الشعرية، على معنى ابتعادها بمسافة مناسبة عن درجة (الصفر)، هذه الدرجة التي ترتبط بالتداولي ارتباطا حميما، ثم ترتفع اللغة عنها إلى منطقة الحياد التي تقرّبها من الأدبية، ثم تجاوز الحياد إلى منطقة الشعرية التي سبق أن عرضنا لها، وهذا الارتفاع التدريجي يصحبه - بالضرورة - ربط الصياغة بمراجعها الواقعية أو العرفية، وكلما ازداد الارتفاع، ازداد الابتعاد عن هذه المرجعية، حتى نكاد نفقدها تماما في منطقة الشعرية.

واللغة لا تستحضر واقعها التداولي أو الصافي أو الشعري فحسب، بل إنها تحمل - ضمنا - مؤشرات الزمان والمكان

والواقع الاجتماعي والثقافي، وهذا ما يتيح لنا القول : إننا في مواجهة نص ريفي، أو حضري، أو حريي، أو بوليسي، أو صحراوي، أو ديني، أو خيالي، وقد تجتمع هذه الخواص في نص بعينه، لكن خاصية منها تتغلب على سواها، وتشد النص إلى منطقتها، وتنسبه إليها، وذلك تابع لمسار الحدث العام، وما يتصل به من أحداث فرعية أو هامشية أو إضافية، فإذا كان نص (حكايات المندشد) ينتمي انتماء مطلقا إلى النصوص الريفية، فإن نص (التبر) ينتمي انتماء مطلقا إلى نصوص الصحراء، وإذا كان نص (الابنة فاتن) ينتمي إلى عالم المدينة، ومثله نص (صالح هيصة)، فإن نص (أربع وعشرون ساعة فقط) ينتمي لعالم الريف والمدينة على سواء، وعلى هذا النحو يمكن القول إن نص (تغريبة بني حتحوت) ينتمي إلى النصوص التاريخية، ونص (صخب البحيرة) ينتمي إلى النصوص الساحلية.

وبرغم تعدد الانتماءات الصياغة، فإن النصية لها غواية التعامل مع مجموعة من الثنائيات ذات المرجعيات المختلفة، فبعضها يرتد إلى مرجعيات اجتماعية، وبعضها يرتد إلى مرجعيات فلسفية ونفسية، وبعضها يرتد إلى مرجعيات أيديولوجية، لكن من بين هذه الثنائيات هناك ثنائية لا يخلو منها

نص من النصوص الروائية، هي ثنائية (الرجل والمرأة - الذكورة والأنوثة) ثم تتوالى ثنائيات : الزواج والعزوبة، الإنجاب والعقم، الظاهر والباطن، القوة والضعف، الموت والحياة، الحب والكراهة. وخلال تردد هذه الثنائيات، تنشر حولها كما هائلا من التوتر الذى يتيح للمفارقة أن تسيطر على السياقات الحكائية، سواء أكانت المفارقة ضمنية أم صريحة، وسواء أكانت ناطقة أم صامتة، وسواء أكانت موقفية أم حديثة، وفى كل ذلك تنتج ظلالا من السخرية التى ترتفع أحيانا إلى درجة الصدام الحاد، كما تنتج كما وافرأ من الدهشة والإشفاق، خاصة عند حضور ضحية المفارقة، سواء أكانت الضحية فردية أم كانت جماعية. والذى لا شك فيه أن المفارقة لا تتعلق بمفردات بقدر تعلقها بالسياقات الكلية، أو بالأحداث الممتدة، لكن ذلك لا يمنع أن للمفارقة ميلا إلى ظواهر تعبيرية تساعد فى أداء وظائفها النصية، وربما كانت بنية (التقابل) بكل عمقها البلاغى، من أهم الركائز اللغوية والتعبيرية التى تقود النصية إلى دائرة المفارقة، ومن ثم نلاحظ انتشار هذه البنية على نحو لافت فى معظم النصوص الروائية، لكن هذا الانتشار قد يكون موسعا، وقد يكون محدودا، تبعا لرؤية العالم وما ينتابها من وحدة أو تعدد، وهذا ما تؤكدته المتابعة الإحصائية لبعض النصوص الروائية

التي عرضنا لها :

اسم النص	كم البنى التتابلية	عدد صفحات النص	نسبة التردد في المسلة
١ - المندش	٢٠٠	١٣٥	١ر٣
٢ - أربع وعشرون ساعة فقط	٢٦٦	٢٩٥	٩ر-
٣ - التبر	١٠٦	١٥٥	٧ر-
٤ - صالح هيصنة	١٦٧	٢٦٥	٣ر٦ر-
٥ - أخبار عزبة المنيسى	١٠١	٢٠٦	٥ر-
٦ - اهبطوا مصر	١٧٤	٣١٥	٥ر٤ر-

وتكاد تنعدم البنية في نص (الابنة فاتن)، فلم تتردد إلا عشر مرات فقط. وتردد البنية لا يكفي بأن يشارك في إنتاج المفارقة، بل إنه يدفع الصياغة إلى أن تكتسى طبيعة ناعمة حيناً، وخشنة حيناً آخر، تبعا لمكونات طرفيها، وتبعا لالتحامهما بالمواقف والأحوال، والسياق العام أو الخاص .

- ٣ -

سبق أن ذكرنا - في إيجاز - دور (الضمير) في تحديد النوعية، ونعيد الكلام عن الضمير هنا بوصفه بنية لغوية بالغة الأهمية في إنتاج النصية عموماً، ثم في إنتاج النوعية على وجه الخصوص، فكما سبق، نلاحظ أن ضمير المتكلم (أنا - نحن)

يميل بالنصية إلى منطقة الشعرية، ثم يقربها من منطقة (السيرة الذاتية)، فإذا حافظ الضمير على كثافته الحضورية في الروائية، فإنه يكون مؤشرا واضحا على توحيد المؤلف بالراوي الداخلي، أما إذا اعتمدت النصية ضمير المخاطب (أنت) وتوابعه، فإنها تنحاز تدريجيا إلى دائرة المسرحية، أو إلى دائرة (الحوار) عموما، وغالبا ما ينغرس هذا الضمير في مناطق التوتر والتصادم، سواء أكان تصادم مواقف وأحداث، أم تصادم شخص، ولذا نلاحظ ارتفاع تردد أبنية التقابل وما يتصل بها من مفارقات بالقرب من هذا الضمير.

ففي نص (التبر) عندما يحتدم الصدام بين أُوخيد وأبلق الذي ابتلى بمرض جلدي شوّه جماله، نجد أن أُوخيد يحاور الأبلق موظفا ضمير المخاطب خلال مجموعة من التقابلات المعجمية التي تشكل مفارقة دامية :

- «أه من الداء يا أبلق. أرأيت ما يفعله الداء ؟ يقلب هيئة المخلوق. ماذا ستفعل إذا تغير لونك ولم تعد أبلق ؟ الشيخ موسى يقول : إن الكمال لله، النعيم لا يتكامل. لاجنة لا فرايس على الأرض: الفردوس في الآخرة فقط. هنا على الأرض، تكسب الشفاء، وتفقد الجمال، تستعيد العافية، وينزع منك الكمال» (١٨)

تحتوي هذه الدفقة الموجزة على سبعة ضمائر للخطاب،

تشكل موقفا مسرحيا بين أُوخيد وأبلقه، حيث تتدخل أبنية التقابل تدخلا حاسما (لافرانيس على الأرض - الفربوس فى الآخرة فقط) (تكسب الشفاء - تفقد الجمال) (تستعيد العافية - ينزع منك الكمال). وهذا التداخل بين الضمائر وأبنية التقابل قد شكل نوعا من المفارقة المأساوية التى تضع الطرفين فى مواجهة بين الأمل واليأس، الأمل البعيد واليأس القريب، وتوغل المفارقة فى مأساويتها بحضور ضحيتها فى السياق : أُوخيد والأبلق.

لكن الملاحظ أن ضميرى المتكلم والمخاطب ليساهما الضميرين الأثيرين فى الروائية، وإنما تؤثر الروائية (ضمير الغياب)، هذا الضمير الذى أطلق عليه السكاكى (ضمير الحكاية)، حيث أدرك الرجل بذائقته أن منطقة الحكى هى ألصق المناطق بهذا الضمير.

وغواية الروائية مع ضمير الغياب، تتلازم مع غوايتها لفعل الكينونة (كان) الذى يتردد فى معظم النصوص الروائية بكثافة عالية، ولا يرجع هذا التردد إلى كونه (فعلا مساعدا) بل إلى طاقته على فتح دائرة (الحدث) عندما تشتبك (بالزمن) الماضى، سواء أكان الماضى قريبا أم بعيدا، كما ترجع إلى طاقته التراثية فى الثقافة العربية على وجه العموم، وأبنية الحكى على وجه

الخصوص.

وإيثار السرد لهذا الفعل ناتج من تعدد مرجعيته الوضعية، فهو ينتج الحدث والوجود والصيرورة والثبوت والوقوع، بجانب عمقه الزمنى المستمر والمتقطع، وكل ذلك يتيح للسرد نوعا من الحركة الزمنية المتعددة فى اتجاهاتها ومساحاتها وأبعادها، وأن ظل انتمائها الأول للزمن (الماضى)

وهذا الإيثار نلاحظه - مثلا - فى نص (أربع وعشرون ساعة فقط) حيث تردد فعل الكينونة بزمنه الماضى ألفا وثمانمائة وأربعا وتسعين مرة، فإذا كانت الصفحات الطباعية مائتين وخمسا وتسعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ ستة أفعال ونصف تقريبا للصفحة الواحدة.

وقد يتراجع هذا المعدل تبعا لاحتياجات السرد من الأدوات التعبيرية، فنص (صخب البحيرة) يتعامل مع هذا الفعل ثلاثمائة وخمسا وأربعين مرة، وعدد الصفحات الطباعية مائة وإحدى وثلاثون صفحة، فيكون المعدل ثلاثة أفعال للصفحة الواحدة تقريبا.

وقد يصل المعدل إلى أقل من ذلك، كما فى نص (التبر)، إذ يستدعى هذا الفعل مائة وسبع عشرة مرة فى صفحات تبلغ

مائة وخمسا وخمسين صفحة، فلا يكاد يصل المعدل إلى فعل واحد للصفحة، وذلك راجع إلى أن السرد - برغم غوايته مع الزمن الماضى - له غواية مؤقتة مع لحظة الحضور، أو لنقل إنه يسعى إلى حصر الزمن - أحيانا - فى لحظة الحضور، حتى ولو كان الواقع الفعلى له فى الزمن الماضى. أى أن النصية تعتبر زمنها هو زمن الإنتاج لا زمن الحدث.

ووعى النصية بهذه الحقيقة الإنتاجية دفعها إلى استدعاء دال مغرق فى حضوره الزمنى (الآن)، ولا يكاد يخلو نص روائى من التعامل مع هذا الطرف تعاملًا لافتًا، لكن تختلف نسب تردده من نص لآخر تبعًا لرغبة الراوى فى الهروب من زمن لآخر والاستقرار فيه استقراراً ممتداً أو مؤقتاً، فإذا كانت الرغبة متعلقة بالزمن الذى يعيشه الراوى، فإنه يستدعى هذا الطرف ليكون محلاً لسكنائه.

ويمكن متابعة نسب تردد هذا الطرف فى بعض النصوص التى تناولناها بالقراءة فى المحاور السابقة على النحو التالى تنازلياً.

اسم النص	عدد مرار تكرر	عدد الصفحات	النسبة
١ - قنابيل البحر	٢٨	٨١	ظرف واحد كل صليحتين
٢ - موسم الهجرة إلى الشمال	٤٩	١٦٦	ظرف واحد كل ثلاث صفحات
٣ - القبر	٥١	١٥٥	ظرف واحد كل ثلاث صفحات
٤ - اهبطوا مصر	٦٤	٢١٥	ظرف كل خمس صفحات
٥ - الابنة فاتن	٢٢	١٥٢	ظرف كل خمس صفحات
٦ - أخبار عزية المنيسى	٢٥	٢٠٦	ظرف كل ست صفحات
٧ - صالح هيصة	٢٣	٢٦٥	ظرف كل ثماني صفحات
٨ - تغريبة بني حتوت	١٢	٢٧٢	ظرف كل إحدى وعشرين صفحة

فقرب الأحداث من زمن الحضور يستدعى ارتفاع تردد هذا الظرف، ومع الإيغال في الماضي يهبط التردد. ويصل التردد أدناه في النصوص التاريخية لأنها - بطبيعتها - تتحاز - انحيازاً مطلقاً - إلى زمن المضي، كما هو الملاحظ في نص (تغريبة بني حتوت) الذي لم يكتف بالتاريخية، بل كان حريصاً على توثيق هذا البعد التاريخي، حيث وظف مائة واثنين وعشرين هامشاً للشرح والتعليق والتفسير والتوثيق المرجعي من المصادر المختلفة التي تناولت المرحلة المملوكية في التاريخ المصري.

إن حركة الصياغة فى النصوص الروائية مقيدة بنظام اللغة عموماً، على معنى أن تحول اللغة - بوصفها مخزوناً ذهنياً - إلى كلام، يظل فى إطار المحفوظ المألوف، إلا عندما تتعالى الروائية على نفسها بالصعود إلى منطقة الشعرية - كما سبق أن ذكرنا- إلى وظيفة الفاعلية والمفعولية وتجاوبهما مع وظائف الشخص، وهنا نشير إلى بنيتين رئيسيتين أيضاً، هما بنية (الصفة) وبنية (الحال)، إذ إن النصية لابد أن تتعامل معهما على نحو من الأنحاء، فعندما تميل إلى رصد الواقع فى سكونه، ثم تحديد خواصه وتوضيحها، فإنها تؤثر توظيف بنية (الصفة) عموماً، ويزداد توظيف البنية كثافة عندما يتدخل الراوى بأرائه وشروحه وتعليقاته، أو عندما يتوجه لرصد مشاعره الخاصة تجاه بعض الشخص أو الأحداث أو المواقف.

أما بنية (الحال) فإن توظيفها يتأتى عندما تكون رؤية الإبداع لعالمه رؤية حضورية من ناحية، وغير ثابتة من ناحية أخرى، ذلك أن مهمة هذه البنية مهمة كيفية أكثر منها نوعية، ثم إن بنية (الحال) تؤثر الطول فى منطقة (المعارف)، وهى منطقة بحاجة إلى كشف كيفية أكثر من بيان النوعية، إذ إن النوعية

تقتضى التحديد بطبيعتها، ويمكن متابعة وظائف البنية فى نص
(الابنة فاتن) - مثلا - عندما ذهبت الست فتحية للاطمئنان على
عزيزة، قالت لها :

«كيف حالك اليوم يا عزيزة ؟»

أجابتها عزيزة (ممتة) :

الحمد لله يا ست فتحية سألت عليك العاقبة، (١١)

حيث جاءت بنية الحال هنا (ممتة) متوافقة مع سعى الست
فتحية لمعرفة (حالة) عزيزة، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع
هاتين البنيتين فى مجموع النصوص الروائية التى قرأناها، وهو
ما أرجو أن أفرغ له فى قراءة مستقلة، لكشف وظائفها
الإنتاجية المتعددة، والمؤثرة فى النصية، ذلك أن مثل هذه القراءة
سوف تعدل من بعض المقولات النحوية حول (العمدة) و
(الفضلة)، فكثير مما أطلق عليه النحاة (فضلة) هو من العمد
الأساسية فى إنتاج النصية، بل إن النصية لا يمكن أن تعترف
بهذه القسمة الظالمة للأبوات اللغوية بين العمدة والفضلة، أى بين
الأساسى والهامشى.

وعلى هذا النحو نجد أن بنية (الظرف) لها أهميتها البالغة
فى بناء النص لغويا، وقد سبق أن أشرنا إلى الظرف الزمنى
(الآن) وبوره فى السرد، وهنا نزيد الأمر وضوحا، ونقول : إن

حضور الظرف (زمانا أو مكانا) له دلالاته المؤكدة على ميل النصية - أحيانا - إلى الأطر الزمانية، وإعطائها أهمية قد تفوق أهمية الأحداث والشخوص، ثم ميلها - أحيانا أخرى - إلى الأطر المكانية، وإعطائها نفس الأهمية، بل إن المكان قد يصبح هو الشخصية الأولى في النص، وهنا لا تكتفى النصية بتحريك أحداثها وشخصها في مكان بعينه، بل تعمل على توظيف بنية (الظرف) بكثافة لافتة، وهذا ما يمكن أن نلاحظه في نصوص (أخبار عزة المنيسى) و (حكايات المندش في كفر عسكر) و (جارتيا) في (اهبطوا مصر) و (شبرا) في (الابنة فاتن) و (الجزائر) في (الشمعة والدهاليز).

وقد يكون متحركا كما في نص (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث تتحرك الأحداث في الخرطوم ولندن وقرية الراوى في السودان، وقد يتحول المكان إلى عالم متكامل من التاريخ والأعراف والقيود كما في نص (الرهينة).

وفي إطار الأبنية الإفرادية نلاحظ غواية النصية الروائية مع نوال محددة مثل : الجسد والجسم والنفس والروح، وما يتصل بالجسد من معجم الأعضاء التي تتحاز - أحيانا - إلى المنطقة العلوية (الرأس) وما حولها، وبخاصة عندما يتوجه السرد إلى التجريد (الفكرى) أو (الإدراك) عموما، ثم تتحاز - أحيانا

أخرى - للمنطقة السفلية، تبعا لتوجهات السرد أيضا، وقد تنحاز الاختيارات الصياغية إلى منطقة الوسط، وكل ذلك رهن بمتطلبات الحكى وتعامله مع الشخصوص.

وفى هذا الإطار - أيضا - نشير إلى غواية الروائية مع (معجم الأسرة) : الأب، الأم، الزوج، الابن. الخال، الجد، الأخ، وما يتصل بكل هؤلاء أو يرتبط بهم بصلة القرابة أو النسب ، ويرتفع معدل تردد هذا الحقل فى النصوص العائلية، وإن لم يكن ذلك بلازم، ففى نص (الرهينة) - بالرغم من عدم انتمائه إلى النصوص العائلية - يرتفع تردد هذا المعجم على نحو لافت، حيث تبلغ مفردات هذا الحقل مائة مفردة، ثم يرتفع التردد فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) إلى مائتين وسبع وتسعين مفردة، ولا شك أن المعدل سوف يبلغ ذروته فى نص مثل نص (أربع وعشرون ساعة فقط) بوصفه نصا عائليا.

وخلال الإطار الإفرادى يتم استدعاء (حق اللون) بوصفه نافذة يطل منها الإبداع على عالمه، ومتابعة هذا الحقل تقتضى استحضار مرئوده المعجمى والشعبى والأسطورى، حتى تتجلى إطلالة النص على عالمه المادى والمعنوى، البشرى وغير البشرى، الخارجى والداخلى.

والرصد الإحصائى لحقل اللون يمكن أن يؤكد غواية النصية

مع هذا الحقل:

اسم النص	عدد المفردات الوثنية	معدل التردد
١ - أخبار عزية المنيسي	٢٤٨	مفردة لكل صفحة تقريبا
٢ - الشمعة والدهاليز	١٦٦	مفردة لكل صفحة تقريبا
٣ - قناديل البحر	٩٩	مفردة لكل صفحة تقريبا
٤ - صخب البحيرة	١٥٩	مفردة لكل صفحة تقريبا
٥ - حكايات المندش	٩٦	مفردة لكل صفحة ونصف تقريبا
٦ - صالح هيصة	١٨٩	مفردة لكل صفحة ونصف تقريبا
٧ - موسم الهجرة إلى الشمال	٩٦	مفردة لكل صفحتين تقريبا
٨ - الرهينة	٩٤	مفردة لكل صفحتين تقريبا
٩ - التبر	٦٥	مفردة لكل صفحتين تقريبا
١٠ - الابنة فاتن	٣٧	مفردة لكل أربع صفحات تقريبا

ومثل هذا الإحصاء لن يكون مجديا إلا إذا تحركت المتابعة الكمية إلى ظواهر اللون المختلفة، وسيطرة لون أو أكثر على النص، ثم تحويل هذا الكم إلى طبيعة كيفية تكشف عن رؤية العالم في هذا النص بكل محتوياته.

- ٥ -

إن اتكاء القراءة على المادة اللغوية ببعديها الكمي والكيفي، وجانبيها الإفرادى والتركيبى، يعنى أنها تعاملت مع النصية

حالة انغلاقها على ذاتها، والتفافها حول مكوناتها الداخلية. لكن النصية لم تعد تقبل التعامل معها في إطار هذا الانغلاق الصارم، ذلك أن المنجز الأخير في الخطاب النقدي لم يعد يعتمد كثيرا على هذا الانغلاق، لأنه ضد طبيعة النصية ذاتها، التي انفتحت انفتاحا هائلا على غيرها من أجناس القول المختلفة، ولا يكاد يفلت نص روائي من مثل هذا الانفتاح، مع نوع من التمايز بين النصوص، إذ إن هناك نصوصا تفتح نوافذها وأبوابها لاستقبال الوافد من النصوص الأخرى، وهناك نصوص أخرى تفتح الأبواب فقط، أو النوافذ فقط، لهذا الاستقبال، ومن النادر أن يخلص النص لذاته.

ومتابعة هذا الانفتاح تفصيليا أمر لا تحتمله هذه القراءة، وإنما هو في حاجة إلى قراءة مستقلة ترصد تقابل الحاضر مع الغائب، وطبيعة هذا التقابل، وحدوده التناسية، وإنما نشير هنا إشارة سريعة إلى أن النصوص الروائية تميل في انفتاحها إلى استدعاء النصوص المقدسة بالدرجة الأولى : القرآن والحديث النبوي والتوراة والإنجيل، ثم يلي ذلك النصوص الشعبية والأسطورية، ثم النصوص الإبداعية من رواية وقصة وشعر.

ولا شك إن استدعاء هذه النصوص الغائبة محكوم باحتياجات السرد، وهي احتياجات سياقية وحداثية وشخصية ،

مع ملاحظة أن هذا الاستدعاء قد يكون مباشرا وغير مباشر، وواضحا وخفيا، وقد يحضر النص الغائب على حالته التي كان عليها في سياقه الأصلي، لكنه - في الغالب - يتخلى عن هذه الحالة ليتمكن من الالتحاق بنسيج النص الحاضر حتى يصبح من العسير الفصل بينهما.

ونكتفى - هنا- بالإشارة إلى مجموعة من النصوص الروائية التي انفتحت على الخطاب القرآني واستحضرت استحضارا موسعا أو محدودا.

عدد مرات الاستدعاء	اسم النص
٢٢	١ - الضمعة والذنانيز
١٢	٢ - اميطوا مصر
٩	٣ - أربع وعشرون ساعة فقط
٦	٤ - التير
٦	٥ - صالح هيصة
٥	٦ - أخبار عذبة المنيسى
٥	٧ - حكايات المندش
٥	٨ - موسم الهجرة إلى الشمال
٣	٩ - قتاديل البحر
١	١٠ - الرميثة

القسم الثانى

تعدد الخطابات فى نص «يقين العطش» لإدوار الخراط

- ١ -

نخطو إلى رحاب هذا النص الإبداعى لإدوار الخراط خلال مدخله الذى لا مدخل له سواء، ونقصد بذلك (العنوان) الخارجى الذى اختاره المبدع، وحاصر به المتلقى فى إطار منطوقه ومفهومه على صعيد واحد، لقد استحال هذا العنوان إلى تعويذة سحرية، لا مفر أمام المتلقى من ترديدها حتى ينفتح أمامه النص أولا، ثم يلجه ثانيا، ثم يعايشه ثالثا.

وهذه (التعويذة) لم تأت مادتها من كتب السحر والشعوذة، وإنما جاءت من الخطاب العرفانى بكل بعده التراثى، وقد صرح النص الحاضر بهذا الانتماء للعرفانية فى مؤشره الداخلى الذى استحضّر مقولة الجنيد :

قد مشى رجال باليقين على الماء

أما من مات على العطش

فهو أفضل منهم يقينا^(١)

والمفردتان المكونتان للعنوان الخارجى ميثوثتان فى مقولة

الجنيـد، خـلال سـياق يعطى للـسالكـين قـدرات غـير بشـرية عـلى مـستوى الظـاهر الشـكلى، لـكن هـناك مـن السـالكـين مـن لـم يـتحقـق لـه هـذا القـدر مـن تـجاوـز البـشرية، لـكنه تـفوق (بـثبات الـيقين).

والعنوان الخارجى يحتاج إلى متابعة دالية متابعة تحليلية تكشف عن وظائفهما، وهى وظائف لابد أن يتكئ عليها المتلقى فى سعيه إلى ولوج هذا النص.

والمفردة الأولى (يقين) تتدخل بدلالاتها الوضعية لتزيل (شكا) محتملاً، وتحقق أمراً مقطوعاً به عن اعتقاد داخلى بأنه لا يمكن أن يكون إلا كذلك لمطابقته الواقع.

ويقسم الجرحانى (اليقين) إلى :

علم اليقين : ما أعطاه الدليل

عين اليقين : ما أعطاه المشاهدة

حق اليقين : ما حصل من العلم بما يريد له ذلك الشهود^(٣)

ويكاد يجمع أهل الحقيقة على أن (اليقين) الصحيح هو الرؤية المعتمدة على قوة الإيمان، لا مجرد الحجة والبرهان، حيث يدخل القلب طمأنينة تتلجه وتسكنه، بعد أن يمر بمرحلة التردد التى تدخله منطقة وسطى بين اليقين والشك. (٣)

وتتسلط كل هذه الإنتاجية على المفردة التالية (العطش)، بعلاقة (الإضافة) وكما أفرزت المفردة الأولى دلالتها بوضعها فى

نطاق التضاد (يقين - شك)، فإن المفردة الثانية تتحقق إنتاجيتها بهذه الوسيلة - أيضا -، (فالعطش) ضد (الرى)، على معنى أن (العطش) لا يمكن أن يكون له تحقق فعلى إلا عند انعدام الماء، أو على الأقل عند الحرمان من الماء، ويضيف المعجم إلى هذا الناتج الحسى ناتجا معنويا له خطورته فى هذا السياق، إذ يقول ابن منظور : «عطش إلى لقائه : اشتاق»^(٤)

ومن هذه المتابعة المعجمية للدالين، نلاحظ أن الدال الأول (يقين) قد حقق علما وثيقا بوجود (العطش) الذى استحال إلى نوع من الاشتياق، والاشتياق لا يكون إلا لغائب، فمن الغائب أو الغائبة ؟.

العنوان تحول - إذن - من صيغته الخبرية، ليصبح سؤالا، أو لي طرح سؤالا، والإجابة عليه تحتاج إلى تجاوز المؤشر الخارجى، والسعى إلى المتن الداخلى لمتابعة الدالين خلال حركتهما الإفرادية والتركيبية المتشعبة، مع توثيق هذه المتابعة بالمؤشرات الإحصائية.

لقد تردد الدال الأول (يقين) - فى المتن - إحدى وثلاثين مرة، ثم تردد - مع بعض المغايرة الصرفية - ست مرات، بجملة تردد تبلغ سبعا وثلاثين مرة، بينما تردد دال (العطش) ثمانى عشرة مرة، واجتمع الدالان معا ثمانى مرات فقط، وهذا الاجتماع كان

يتحقق صياغيا عندما تمتاز مشاعر الحب بمصاحبات شكية، فعندما يتشكك الراوى فى صدق عواطف رامة، لأنها أصبحت عواطف آلية، يأتى التركيب العنوانى بوصفه البنية (المفتاح) قائلا : «الارتواء الكامل هو يقين العطش»^(٥)، وهو ما يردده الراوى مرة أخرى مصاحبا للحظة الارتواء : «لو رويت حتى الغصص ما ازبدت إلا يقينا بعطشى المقيم» ص ١٣٣، وإذا كان الارتواء قد تلازم مع (يقين العطش) مع الحرمان واليأس : «هل يقين العطش إنما يأتى من يأس التحقق» ص ١٣٠، وهذا التلازم قد احتل مجموعة السياقات المتأخرة، ليصبح اليقين الوحيد المتاح، هو (يقين العطش) ص ٣٠٣، بوصفه أفق الجحيم : «ليس بعد يقين العطش من جحيم» ص ٣٠٨.

ويلاحظ أنه عند انفصل الدال الأول (يقين) عن توأمه (العطش)، فإنه - غالبا - ما يستصحب معه دال (الحب) : «يقينى بهذا الحب فوق الإيمان» ص ١٩٩، «كان ثم حس بالملوى إلى الحب - إلى ما يشبه اليقين» ص ٢٩٤، وتتخلل هذه الغالبية الاستصحابية ليستعيد الدال ملازماته الأولى مع (الشك) : «يقينى قائم ومشكوك فيه» ص ٢٥٢. بل إنه قد يجاوز الشك لنفى اليقين ذاته : «أيقين كئنه وطن أقيم فيه، يقين دائما هو موضع السؤال، ومن ثم فلا يقين» ص ٢٥٢، لأن «اليقين مشكوك

فيه مضروب بالعطب» ص ٣٠١.

أما الدال الآخر (العطش) فعندما ينفرد بالسياق، فإنه يؤثر استحضار دلالة (الحب) على نحو من الأنحاء : «قال: الحب عطش صنع الحب عطش» ص ١٨٢، «كان يموت أن يأخذها إليه، يحضنها، يطفى عطشا قديما محرقا» ص ٢٨٧

ويلاحظ أن دال (العطش) كان يخرج من السياق ليستحضر دالا آخر يؤدي مهمته هو (الظمأ) الذي يبالغ في (شدة العطش)، وعندها يحل «يقين الظمأ» ص ٢٦٦، وإن مال دال الظمأ إلى إنتاج ملازمة بين متعة الحب ومتعة الجسد، ص ٢٠٧. إن أهمية تردد الدالين مجتمعين أو منفردين، أنهما ينتميان - على نحو مطلق - إلى الذات الراوية، فهي مستقر اليقين، ومحل العطش، ولذا فهي دائمة البحث عن الارتواء، وهو بحث لا نهاية له ص ٢٠٣، على معنى أن (العطش) هو الحقيقة التي لا يمكن الخلاص منها، أما رامة، فهي لا تمتلك نصيبا من هذا اليقين، ولا تمتلك قدرا من هذا العطش، لأنها كائن يعلو على قوانين الوجود، برغم إغراقها في وجودها الحياتي.

التأمل فى صفحة العنوان يتكشف معه حضور مؤشر اصطلاحى (رواية) وهذا المؤشر يحاصر المتلقى محاصرة أولية فى إطار بناء إبداعى، عليه أن يحفز نفسه لتابعته وفق قانونه الخاص، - وفى رأينا - أن هذا المؤشر خادع إلى حد كبير، ومن ثم فإن المتلقى مطالب بتجاوزه - مؤقتا - انتظارا لما تسفر عنه القراءة، وسوف ترشح القراءة مصطلحا بديلا هو (النص)، بوصفه بنية كلية أنتجتها مجموعة من الخطوط الداخلية بكل مستوياتها اللغوية والنحوية والصرفية، وبكل إمكاناتها الذاتية فى الألفة والتجاوز، وهذه البنية قد تنحاز للراويّة، وقد تبتعد عنها، لكن الانحياز أو التباعد يعتمد على إنتاج النص لذاته بعيدا عن أى مرجعية، فهو القائل والمقول والمقول فيه على صعيد واحد، ولذا فإن نصوصيته رافضة لأية مرجعيات سابقة، سواء أكانت مرجعيات تعتمد العبارة، أم تعتمد الإشارة، فالمرجعيات موجودة لكنها فى معنى معلومة.

إن هذا التحديد البنائى المقترح لقراءة (نص) إنبوار الخراط، يعنى - بالضرورة - أن النص قابل لتعدد القراءة، وبخاصة إذا لاحظنا أن انغلاق النص على ذاته لم يكن محكما، وإنما كان -

أحيانا - يتحول إلى (خطاب اجتماعي) ينتمي لواقع بعينه، وفي هذا السياق، لا تصبح المادة اللغوية مجرد نظام، بل مادة اجتماعية وتاريخية، وهنا يعود المرجع ليفرض نفسه، وما علينا إلا أن نتابع أوجه الموافقة والمخالفة بين النص ومرجعه، صحيح أن مثل هذه القراءة تبعدنا عن منطقة الأدبية - وهي الخصيصة الأولى للنصية -، والابتعاد عن الأدبية ابتعاد عن الجمالية، والابتعاد عنها يلغى النص ذاته، ويحيله إلى مجرد مرآة عاكسة، وهي وظيفة سلبية لا تصلح لأن تكون أداة التعامل مع (يقين العطش) خصوصا، ومع إبداع إوار الخراط على وجه العموم.

لاشك أن تجليات النص الحاضر قد كسرت حاجز النوعية، أو - على حد تعبير إوار الخراط - (عبر النوعية)، وهذا الكسر لم يعد يسمح لمصطلح بعينه أن يحاصر النص في إطار بنائية محددة، لكن في الوقت نفسه، فإن قارئ نصوص الحداثة يدرك إدراكا عميقا لغوايتها مع منطقة (السيرة الذاتية)، سواء في ذلك النص الشعري، أو النص الروائي والقصصي، ولا يعني هنا أن يكون لهذه السيرة مرجع واقعي، إنما الذي يعنيها الشكل البنائي، وهو حاضر حضورا طاغيا في (يقين العطش)، برغم سيطرة ضمير الغائب، سيطرة تميل به إلى الروائية السردية، لكن هذا الميل لم يستطع حجب الشكل البنائي وانتماؤه

إلى منطقة (السيرة الذاتية)، إذ إن حضور ضمير الغياب كان بمثابة أداة استهلاكية لكل دفقة من دفقات النص التعبيرية، وسرعان ما يتخلى عن مهمته ليفسح المجال لضمير (المتكلم) ليمارس وظائفه التي تميل بالنص إلى جانب السيرة.

والملاحظ أن الراوى يوظف فى استهلالاته ومفاصل مسروده - غالبا - فعل (القول) بصيغته الماضية - وهو ما سنتناوله فى محور آخر - وهذا الفعل منتج لزمن الماضى من ناحية، ودلالة الغياب من ناحية أخرى، لكنه سرعان ما يتخلى عن هذه الوظيفة المزوجة، ليفسح المجال للضمير البديل لكى يمارس فاعليته فى استحضار (الأنا) المتكلمة، وهذه البنائية ملحوظة بكثافة عالية فى (يقين العطش)، فى مثل قوله :

«قال :

أحبس طوفان الشوق والحب، أحجز أمواجه العارمة التى تهدد بتقديم كل شيء لو أننى أطلققتها.

قال : هل إذا بفتتها فى رمال نفسى المتحركة تموت ؟ أم تزداد شراسة حياتها» ص ١٠ فقد حضر فعل (القول) بزمه الماضى مرتين، محتويا ضمير الغياب (هو)، لكنه حضور مؤقت، حيث أزاحه ضمير (المتكلم) (أنا) أربع مرات بعد الفعل الأول، ثم مرتين بعد الثانى، فكانت نسبة ضمائر الغياب لضمائر

المتكلم ٢ : ٦.

إن انحياز النص لمنطقة (السيرة الذاتية) سوف يدفع المتلقي لطرح سؤال ملح : لمن هذه السيرة؟ هل هي سيرة له؟ أم سيرة لها؟ أم هي سيرة لهما معا؟.

وإذا كانت السيرة له، فمن هو؟ إن النص لم يفصح عن اسمه (العلم) إطلاقاً، فهل كان غياب الاسم العلم يعنى شدة المعرفة حتى لم يعد يحتاج صاحبها إلى اسم يعرفه؟، أم يعنى غياب (العلم) أن الذات مغرقة فى (التنكير) بكل عموميتها الشمولية التى تسمح بعملية الاستبدال، استبدال الذات الراوية بأى ذات أخرى يمكن أن تجد لها مساحة واسعة داخل النص، فتمارس فيها مجموعة وظائف الذات الأصلية، وتستقبل رنود الأفعال التى كانت تستقبلها؟.

ليس فى المتن الذى بين أيدينا ما يرجح أحد الاحتمالين، إذ إن نص (يقين العطش) كان استكمالاً لنصين سابقين (رامة والتنين) و (الزمن الآخر)، وقد حضرت الذات باسمها (العلم) فيهما حضوراً كثيفاً (ميخائيل)، حيث تردد الاسم فى النص الأول مائة مرة وواحدة، وفى النص الآخر مائة وثلاثاً وخمسين مرة، وهو حضور مزبوج الإنتاج، حيث كان ميخائيل مصدر الحكى من ناحية، ومشاركاً فى إنتاج الحدث من ناحية أخرى.

ولا شك أن غياب الاسم (ميخائيل) غياباً مطلقاً فى (يقين العطش) كان غياباً مقصوداً، لأن النصية لا تعرف الاعتباطية، وجزمتنا بالقصدية فى تفسير هذا الغياب يرجع إلى إحساس خاص يمكن أن يعيشه المتلقى، كما عشته أنا عندما قرأت ثلاثية إينوار الخراط، وأنا أدرك أنه من المعيب أن يسمح الدارس لمشاعره الخاصة أن تتسرب إلى دراسته، لكننى اقتربت هذا المعيب رغماً عنى، وفى كثير من مناطق نص (يقين العطش) كنت أزيح ميخائيل لأحتل مكانه، وأعيش لحظاته (الحرينة) على وجه الخصوص، إنه حزن (الفقد) القائم بالفعل أو بالقوة، وكان يرتفع صوتى صارخاً :

«أين أنت يا رامة؟ يا حبيبة العمر؟ لماذا هجرتنى؟ الأنى هجرتك؟ لم يخل قلبى من عشقك لحظة واحدة هل نسيته رامة؟ أسقطته من حياتك حقاً؟ إن ألومك إذ فعلت، طبعاً، لكن هل أملك إلا أن يجتاحنى الألم - كما اجتاحتنى دائماً - عاصفاً مدمراً أحياناً، وكامناً رابضاً فى كل الأحوال» ص ٣٠٥

وبرغم غياب (العلمية) غياباً مقصوداً، فإن بعض توابعها كانت تتسلل إلى المتن الحكائى لتشير دون أن تصرح، وربما كانت أهم هذه الإشارات حضور (ميخائيل) رئيس الملائكة ص ٣٠٨، ثم حضور اللواحق المسيحية التى تحيط بالذات

الراويّة حضوراً صريحاً، بجانب حضورها الضمني في مجمل النص.

ويمكن ملاحظة هذا الحضور في مواقف (المفارقة) الموزعة في (التوحد) بين ميخائيل ورامّة؟ «بين اندفاعك وحكمة تمهلي، بين مصريتك المسلمة الآتية من الشرقية، ومن الأندلس، وبين مصريتي القبطية الآتية من الصعيد، ومن حجارة أبو اللو، ص ١٩٧.

ويطول بنا الأمر لو رحنا نلاحظ هذه التوابع، ومن ثم فإننا نتركها للقارئ الذي يتابعها على طول مسيرة الحكى في (يقين العطش). وهو حكى يكاد يقترب اقترباً حميماً من الحكى في (المقامات) (حدثنا - حدثنى)، فالراوى هنا يكاد يمتص هذه التقنية القديمة ليصيفها في إطار حدثى يكاد يوهم بالانقطاع المعرفى الحاد بين الحاضر والموروث، وكأننا في مواجهة تقنية ضمنية (حدثنى ميخائيل قال)، (حدثنى رامّة قالت).

وتزداد إشكالية (النوعية) في (يقين العطش) عندما نلاحظ أننا في مواجهة نص متعدد الخطابات، فالمتن يضم مجموعة من الخطابات التي تتوافق أحياناً، وتتناقض أحياناً أخرى، وكل خطاب يكاد يستقل بإنتاجية دلالية محددة، فهناك (الخطاب المسيحى)، (والخطاب الإسلامى)، (والخطاب الموتى) و (خطاب

الأقنعة) إلى غير ذلك من الخطابات التى تعود وتتكامل لتقدم نصا لا يعرف الفارق بين الفردية والجماعية، ولا بين الذاتية والغيرية، وهو ما سوف تعرض له فى محاور تالية.

- ٣ -

وأول الخطابات التى تواجهنا، خطاب (السيرة الذاتية) الذى جاء تجلياته الأولى فى تحديد تاريخ ميلاد الراوى، وإن جاء هذا التحديد على نحو غير مباشر، إذ يستدعى السرد لحظة عمل الراوى مع خاله (ناثان) فى إعادة رصف (طريق المعاهدة) الذى أصبح الآن (الطريق الصحراوى)، وكان عمره - فى هذا الوقت سنة ١٩٢٨ - اثنتى عشر عاما^(٦) أى أنه من مواليد سنة ١٩٢٦، ولو ذهبنا نعمل عمل المحققين، لقلنا إن هناك تناقضا يثير الشك فى صحة هذا التاريخ، إذ إن الراوى (ميخائيل) قد حدد تاريخ مولده فى نصه الآخر (الزمن الآخر) فى عام ١٩١٧^(٧)، كما حدد تاريخ التحاقه بالجامعة فى سنة ١٩٤٢، ص ٢٠٦ أى أن عمره آنذاك كان خمسة وعشرين عاما، وهو سن مناسب للالتحاق بالجامعة فى هذا الوقت، وإذا اعتمدنا ما استخلصناه عن سن الراوى فى (يقين العطش) فإن الالتحاق بالجامعة سوف يكون فى سن السادسة عشرة، وهو غير مقبول،

أو غير منطقي، الأمر الذي يهز الثقة في أن الذي بين أيدينا نوع من السيرة الذاتية الحقيقية، لكنه لن ينفي بحال أن الذي بين أيدينا بناء شكلي ينتمي إلى السيرة، وقد سمح الراوي لنفسه بالحرية الكاملة في ملء هذا البناء بمحتويات تنتمي للسيرة، ولا تنتمي لها على صعيد واحد، وربما كان ذلك كله عملية تمويه مقصودة لإخفاء معالم هذه السيرة، والتشكيك في صحتها.

ويتحرك الراوي من هذه المرحلة السنوية المبكرة ليصل إلى سن العاشرة، لحظة ظهور (البشارة) في حياة كل صبي (لحظة البلوغ) التي ربطها السرد بعالم (ألف ليلة)، حيث كان الراوي حبيس وحدته في غرفته ممتدداً على الكنبه الإستنبولي، فجاءته البشارة الجسدية التي اكتملت (بالقذف) حتى بلل ملأته البيضاء التي حاول إخفاء بللها بمسند الكنبه ص ٢٩٣.

وتصعد السيرة إلى سن الحادية عشرة، حيث تنفتح ذاكرة الراوي على أحداث بعينها لها طبيعتها الإشارية على التكوين الفكري والثقافي للمراحل السنوية التالية، حيث كان الصبي ينقلت حافيا إلى الشوارع الأسفلتية يحمل شبشبته تحت ذراعه، وجلابيته تطير عبر شارع راغب باشا، ثم شارع صلاح الدين، وصولاً إلى مبنى كمبانية النور، وهناك يفترش الرصيف بائع الجرائد والمجلات القديمة، فيشتري بعضها، ويستأجر بعضها

الأخر مثل (المقتطف) و (الهلل) ص ٢٣٨، ويلاحظ حرص النص على توظيف (ضمير المتكلم) لزيادة الإيهام بأننا فى مواجهة سيرة ذاتية فعلية.

ويمتد انفتاح الذاكرة إلى سن الرابعة عشرة لاستحضار إضافة تكوينية سوف يكون لها أثرها البالغ فى مسيرة الراوى بعد ذلك، وبخاصة فى العلاقة بين المسلمين والأقباط، وظواهر الإرهاب الطارئة على المجتمع المصرى. ففى سنة ١٩٤٠ ذهب مع خاله لزيارة (عزبة ونيس) فى البحيرة، وقد غرست هذه الزيارة فى نفسه إحساسا عميقا بوحدة المصريين بون نظر إلى الفارق الدينى، حيث كان المسلمون يشاركون القبط فى احتفالاتهم الدينية ص ٢١٢.

وفى هذه المرحلة المبكرة من العمر يستدعى الراوى مجموعة قراءاته الأولى، وهى قراءات متنوعة، بعضها يتصل بالمنتج الأدبى فى العربية مثل (مجنون ليلى) لأحمد شوقى، ومجلة (أبو اللو) ص ٢٩٣، وبعضها ينتمى إلى الموروث الفرعونى فى الدين والأدب، وبخاصة ما يتصل (بإخناتون)، وتمتد هذه القراءات للواقد الغربى، وبخاصة أشعار (كيتس وشيللى) ص ٢٧١.

وفى هذه المرحلة المبكرة - أيضا - تجلت مؤشرات غواية الراوى للموسيقى، حيث كان يستمع إلى أغانى عبد الوهاب

القديمة (لما انت ناوى تغيب على طول، مش كنت آخر مرة تقول) فى (الجرافون) ذى البوق الكبير صد٢٩٣، وقد صاحبت هذه الغواية الراوى فى مراحل السنية مصاحبة لازمة، لكنها لم تقتصر على البيئة المصرية، بل امتدت إلى الموسيقى العالمية.

ويتجاوز السرد هذه المرحلة المبكرة، لينفتح على مرحلة (النضج) بكل محتوياتها المذهبية والعقائدية، وقد حدد الراوى هذه المرحلة بأنها كانت فى سن العشرين، حيث يستدعى مقولة أحد أصدقائه فى أواخر سنة ١٩٤٦ عن ضرورة مراجعة الماركسية سياسيا وفلسفيا. صد١٠٣، وانتماء الراوى للفكر الماركسى قاده إلى نوع من النضال الثورى خلال (الحلقة التروتسكية) فى الإسكندرية بطبيعتها الأممية. صد١٥٩، وربما كان هذا الانتماء المذهبى وراء إيمانه بالعدالة المطلقة لكل البشر، ومع هذه العدالة بعمقها الاجتماعى كانت هناك رغبة حميمة فى التبشير بعالم جديد كله عقل وفهم وحس، ثم قبل هذا وبعده هناك إرادة (الحب) صد١١٧.

لقد تابعا المؤشرات الأولية - فى المرحلة الأولى - لمكونات الراوى الثقافية، وقد استحالت هذه المؤشرات إلى واقع تنفيذى استجابة (الشهوة المعرفة) وشمولية الثقافة. ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد جوانب هذه الثقافة، ونرصد عناصرها التى ازدهم

بها نص (يقين العطش)، سواء أكانت ثقافة أدبية، أم فنية، أم سياسية، لكن اللافت فى ميوله الفنية حبه الشديد للرقص المصرى (على واحدة ونص) ص ٢٠.

وفى هذه المرحلة أخذت المكونات الإبداعية تنبئ عن نفسها فى تلك الأشعار التى كان يكتبها خفية ص ٥٨، ص ٢٢٧. لكن الملاحظ أن الراوى لم يذكر - أبداً - إمكاناته الروائية، ربما كان عدم الذكر اكتفاء بالنص الحاضر الذى ينتمى للروائية على نحو من الأنحاء. وتبلغ السيرة غايتها المحددة سلفا برصد علاقة الراوى مع رامة، وعندما نتناول هذه العلاقة فى هذا المحور، فإنما نتناولها فى مستواها المباشر، أما المستوى غير المباشر فإن له موقعا سوف يأتى.

ويكشف السرد عن البدايات الأولى لهذه العلاقة فى سنة ١٩٧٠، أى أن الراوى كان فى الرابعة والأربعين ص ١٩٨، واستمرت طوال عمله مهندسا للأثار، حتى صار رئيسا لرامة فى المصلحة ص ٤٩، ثم بعد خروجه للمعاش وعمله استشاريا بالهيئة، مثل بعض المؤامرات المكتبية من إحدى الوظائف (بهية فخرى)، وكيف أنها قد احتفظت بورقة كان قد كتبها لرامة يقول لها فيها : «أفتقد لمستك الناعمة، وحبك الرقيق». ص ٤٠.

لقد كانت رامة ركيزة السيرة في (يقين العطش)، حتى إننا لو قلنا إنها سيرة العلاقة بين ميخائيل ورامة لما جاوزنا الصواب، هذه العلاقة التي كانت بداياتها سنة ١٩٧٠، كما سبق أن أشرنا، وهذه البدايات تحتوى على قدر كبير من سذاجة العاشق الذى يخطو أولى خطوات عشقه، بالرغم من أنه لا يمكن القطع إن كانت هذه هى البداية أم النهاية، لكن هذه أو تلك كانت مشغولة بعنصرة (البراءة) التى تساوى (البكارة)، بكارة الأنثى، وربما كانت هذه البكارة هى التى أغوت رامة للاقترب من الراوى ثم التوحد به على نحو من الأنحاء. (٨)

إن هذه البدايات العشقية المشحونة بالبراءة، أو لنقل : المشحونة بالسذاجة، كان لها مصاحباتها التوافقية من مثل ميل الراوى للبكاء، صحيح أنه ميل قديم، لكنه كان حاضرا على نحو تكرارى مع تلك العشقية، وقد حرص الراوى على تأكيد هذا الميل عندما رصدته إجراءات فى مناسبات مختلفة.

ويمكن إرجاع هذا الحزن مع لوازمه إلى أمرين :

الأول : سيطرة نبوءة مستقبلية على الراوى بأن الآتى مشغول بعناصر الحزن دائما، حتى ولو كانت لحظة الحاضر خالية من هذا الحزن.

الآخر : أنه بطبيعته لا يعرف معنى السعادة، بل إن معجمه يخلو من هذه الكلمة، فهو قد يعرف النشوة، أو التحليق، أو المجد، أو التحقق، لكن (السعادة) ليست من عدته الفكرية صد٧٣.

ومن هذه المصاحبات (غيرته) الشديدة فى الحب. والغيرة أمر مقبول فى العشق، لكنها - عند الراوى - استحالت إلى كم هائل من الشكوك فى رامة، حتى وهى فى أكمل لحظاتها معه، حتى إنها كانت تدفعه إلى تصرفات معينة كان يخل منها بعد ذلك صد١٩٤.

وبرغم الحزن والغيرة، فقد كان هادئاً فى أكثر المواقف تأزماً، ويمتلك القدرة على التحكم فى تصرفاته، وبهذا الهدوء والتمكن، استطاع أن يساعد رامة فى عملها، وبخاصة بعد أن أصبح رئيسها فى العمل، دفعها للأمام فى مجمل حياتها العملية، حتى إنها كانت تطلق عليه لقب (المعلم) الذى علمها أوليات الترميم، وعلاج الآثار المعطوبة. صد١٤٤.

إن استكمال إجراءات السيرة دفعت الراوى إلى طرح بعض أفكاره وميوله العامة والخاصة، فعلى مستوى الخصوص يحرص على إبداء رفضه لما يسمى بالأغاني الشبابية (الهابية) المسطحة، ويبدو أن هذا الرفض مؤسس على مكوناته الأولى مع

الفن الحقيقي، فن الموسيقى، سواء أكانت شرقية أم غربية
ص ١٧٤.

وفي هذا السياق يطرح الراوى عقيدته الوطنية التى تتمسك
بالمصرية الخالصة بداية ونهاية، وترفض أى انتماء (ينفى الوطن
لحساب الأمة)، أى أنه يرفض ما يسمى (عروبة مصر) وهو
رفض قديم سبق أن رده فى (رامة والتنين)^(١٠)، ثم فى (الزمن
الآخر)^(١١). ولا شك أن هذا الرفض كان مبرر موقفه من (عبد
الناصر) ونظام حكمه الممتلئ بالاعتقالات والسجون، لكن هذا
التبرير غير صحيح - فى رأينا - الصحيح أن رفض عبد
الناصر كان مؤسسا على فكر عبد الناصر القومى العربى الذى
يتنافى مع عقيدة الراوى، وهذا الموقف من عبد الناصر كان
مطروحا - أيضا - فى (رامة والتنين) و (الزمن الآخر) ص ٦٤،
ثم فى (يقين العطش) ص ٣٣، ١٤٤.

وتوافقا مع هذه العقيدة يرفض الراوى ظواهر بعينها يمكن
أن تمثل نوعا من الانتماء العربى على نحو من الأنحاء، مثل
زيارة بعض العرب لمصر خلال الصيف، وتكالب النساء
العاهرات عليهم ص ١٠.

إن محاولة الإيهام بواقعية السيرة دفعت الراوى إلى
استحضار أحداث بعينها لها بعدها الحقيقى المعروف، ثم يحاول

إبخال نوع من اللبس على بعض الأسماء، وهو لابس لا يخفى على المتلقى الذى يمتلك قدرا ضئيلا من الإحاطة بالواقع العام فى مصر، وبخاصة مع مرحلة الانفتاح. من ذلك استحضار ظاهرة (سمر وجدى) أخطبوط الابتذال والفساد. صه٤، ص٢٧٩، والتحريف هنا واضح تمام الوضوح.

ويبالغ الراوى فى استحضار مجموعة من الأسماء ذات الحضور الفعلى فى الواقع المصرى، حيث تحضر الأسماء صريحة أحيانا مثل (دكتور طارق حسن) ص٥٧، و (عدلى رزق الله) ص٢٨١، و (رمسيس يونان) ص١٠٢، وتحضر محرفة أحيانا أخرى، لكنه تحريف غير مبرر - فى رأينا - مثل تحريف اسم الشاعر (أمل دنقل) إلى (رجاء الدنقل) ص٢٥١، و (أحمد بهاء الدين) إلى (أحمد ضياء الدين) ص١٣٢.

وزيادة فى الإيهام بأننا فى مواجهة (سيرة ذاتية) تنفيذية يعمد الراوى إلى تقديم (صفحات تسجيلية) من الأحداث العامة بكل اسمائها، اعتمادا على ما ورد فى الصحف، أو ما جاء فى صفحات التحقيقات النيابية. ص٢٢٤، وهذا الإيهام كان مبرر أن يرصد الراوى بعض أعماله الإبداعية السابقة مثل (الزمن الآخر) ص٢٦٤. و (ترايبها زعفران) ص٤٩.

إن هذه الخطوط المتشابكة تعمل على رصد أطراف شخصية

الراوى التكوينية والحديثية، بداية من لحظة الميلاد، وصولاً إلى سن السبعين، الذى يجرى فيه هذا الحكى، فقد كان الراوى فى إحدى خلواته يستنقع إلى أغنية عبد الوهاب (لما انت ناوى تغيب على طول)، فانفتحت ذاكرته على سماع هذه الأغنية للمرة الأولى وهو فى سن العاشرة، ويعد ستين سنة يستمع إليها الآن (لحظة الحكى) أى فى سن السبعين.

إن هذا الإطار الذى أحاط بالراوى فى خصوصياته وعموميته، كان من صنعه، أو من وجهة نظره، ويحتاج استكمال هذا الإطار إلى وجهة نظر الآخر، وهو هنا أعز أصدقائه (نور الدين) الذى واجهه صراحة بحالته الحاضرة قائلاً :

«فكر قليلاً. أنت لا تساوى شيئاً عندها، ولا فى سوق الرجال على أى حال، لا مال، ولا مركز، الآن بعد أن تركت الوزارة والهيئة، وأصبحت يعنى - مثلى - مجرد مستشار. لست وسيماً بصفة خاصة، يعنى، ولا أنت فى ريعان الشباب، كما يقال، ولا من عائلة، ولا شىء، خل بالك» (١٢)

- ٥ -

إن متابعتنا للراوى فى المحور السابق، يدفعنا لمتابعة رامة فى هذا المحور، وعلاقة الراوى بها، حيث حضرت رامة على

مستويين، المستوى الأول : حضورها المباشر بوصفها طرفا مؤسسا فى مجموعة الأحداث والأحوال، المستوى الآخر : المستوى الرمزي الذى امتد فى ثلاثية إيوار الخراط : (رامة والتنين - الزمن الآخر - يقين العطش).

وسوف يكون توقفنا أمام النص الأخير (يقين العطش) الذى ازدهم بكم هائل من الأعلام التى بلغت تسعمائة علم وستة، ما بين أعلام للشخص، وأعلام للأماكن، لكن هذه الكثافة العلمية تكاد تكون موظفة لخدمة علمين محددين : (رامة) التى تردت ستين مرة، و (ميخائيل) الذى لم يحضر باسمه العلم مرة واحدة، اكتفاء بما قدمه النصان السابقان (رامة والتنين - الزمن الآخر) من ترديد لاسمه العلم. فهل كان تغيب الاسم العلم لميخائيل محاولة لتركيز الضوء على رامة وحدها ؟ على أساس أن مجموعة الأعلام الأخرى مجرد هوامش موظفة لتجلية (رامة) التى استحال اسمها من العلمية إلى رمز كلى، وهو ما تحاول الدراسة أن تتابعه على نحو متابعتها للراوى فى مسيرته الحياتية. ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع علاقة ميخائيل برامة، والأحداث التى جمعتهم على صعيد البث الحكائى، ومن ثم فإن المتابعة سوف تنحاز إلى رامة فى بعدها الرمزي، أو فى بعدها الإسقاطى الذى نرجحه.

لماذا وقع اختيار الراوى على هذا الاسم بالذات ؟ ولماذا رده
ستين مرة، وكأنه نغمة يرددها فى متعة هائلة ولذة غير محدودة
؟ إن المتن الروائى الخالص للطباعة فى (يقين العطش) يبلغ
مائتين وتسعين صفحة تقريبا، معنى هذا أنه كل خمس صفحات
يتردد اسم رامة، هذا إذا صرفنا النظر عن الضمائر التى تعود
إليها حضورا أو غيابا، فهى غير قابلة للحصر، مما يجعلها
حاضرة فى كل دفقة تعبيرية.

يقول المعجم إن (رامة) اسم موضع بالبادية، وقيل هو اسم
ماء لبنى قيس ^(١٣) ويبدو أن هذا المكان كان ذا تأثير خاص فى
الواقع الإبداعى حتى رده كثير من الشعراء القدماء،
يستحضرون - من خلاله - لحظات بعينها، غالبا هى لحظات
تمتلك قدرة البقاء والخلود ومقاومة ظواهر الفناء، يقول زهير :

لن طلل برامة لا يريم عفا وخلاله حقب قديم

ويقولو جرير :

حى الغداة برامة الأطلالا رسما تحمل أهله فلحالا

أما ابن عربى، فكانت غوايته مع (رامة) أوغل فى تجربته
العرفانية مع النظام فى ترجمان الأشواق، من ذلك قوله :

- فى سرحة الوادى وأعلام رامة

وجمع، وعند النفر من عرفات

– يا طلولا برامة دارسات

كم رأت من كواعب وحسان

– لو ترانا برامة نتعاطى

أكؤسا للهوى بغير بنان^(١٤)

وفى هذا الإطار المكانى يأتى الاسم (الرامة) فى العهد الجديد، يحضر هذا الاسم مضيفا إلى إنتاجيته بعدا مقدسا : «ولما كان المساء جاء رجل غنى من الرامة، اسمه يوسف، وكان هو أيضا تلميذا ليسوع»^(١٥)، ثم يدخل الاسم فى بناء أسطورى، حيث يطلقه الهنود على طور من أطوار (فنشو) الإله حافظ الكون، وقد تزيا بزى البشر.

معنى هذا أننا فى مواجهة مؤشر سيميولوجى يجمع أبعادا ثلاثة حيث يطلقه الهنود على طور من أطوار (فنشو) الإله حافظ الكون، وقد تزيا بزى البشر.

معنى هذا أننا فى مواجهة مؤشر سيميولوجى يجمع أبعادا ثلاثة : بعدا مكانيا ذا هوامش عاطفية، وبعدا دينيا مقدسا، ثم بعدا أسطوريا له هوامشه المقدسة أيضا، ولا شك أن حضور الاسم فى (يقين العطش) علما لأنثى بعينها قد استحضر معه بعض هذه الهوامش الغائبة بقصد أو بغير قصد.

لكن حضور الهوامش لم يكن مانعا من دخول رامة دائرة

البشرية الحياتية التي تمارسها الأنثى ممارسة يومية، ومن ثم فإن السرد يستحضر هذه الممارسة الحياتية فى رصد (نوع عطرها) ص٩، (وقيادتها لسيارتها) ص١٠، و (طريقة نومها) ص١٢، ١٦، (وعنايتها بالرجال) عموماً ص١٥، وصدقاتها المتعددة معهم ص٢٧، وإن نتمادى فى رصد عناية السرد بالعلاقة التي ربطتها بميخائيل، لأنها تكاد تستغرق النص فى مجمله.

إن الذى نهتم له فى هذا المحور ليس حياتية رامة، وإنما تعاليتها على هذه الحياتية، حتى استحالت إلى طاقة رمزية تفوق حدودها البشرية، وهذه الطاقة لا تمتلك ثباتاً يمكن تحديده بدقة، بل هى دائمة التغير والتحول صعوداً وهبوطاً، تصعد حتى تتلاشى وتستعصى على الرؤية، أو لنقل إنها تصعد (فيما وراء الواقع) ص٧٩، ثم تهبط حتى تكون (جامعة التناقضات) ص٩٥.

واللافت أن تحولات رامة لم تأخذ ثباتاً من نوع ما، بل تتحرك حركة مزبوجة تحقق لها هذا (الجمع بين التناقضات)، وهذا التحول يستدعى مجموعة من الأعلام التي يطلقها الراوى على رامة، حيث يعود بها إلى (البدء)، فهى (ليليث) حواء الأولى ص٢٩، ثم يصل بها إلى لحظة الحضور (أم منال) ص٧٥،

وبين المبتدأ والمنتهى تتعدد التحولات التى تقود رامة إلى الزمن الفرعونى، فهى إيزيس، وحتحور، ومريت، ونوت، وريشة معت، ثم ترتفع إلى الأسطورية البعيدة، فهى (نعمة) أخت قابيل وزوجته، ثم هى (عشتروت) إلهة الإخصاب، وهى (سميراميس) ملكة الشبق، وهى دولسينا، وإينانا، ونوريس، وبلقيس، وقينوس الواندالية، وإيزانورا، وإيزولده، وشهر زاد، وزمرده، وديانا، وجنجر روجرز، وأكا، وبهية، وأم البركة، وفاطمة.

إن الراوى لم يكتف بكل هذه التحولات بمؤشرات العلمىة، بل إنه أنهى كل ذلك بإنزال رامة منطقة الألوهىة عندما قال لها : «بالفعل لك الأسماء الحسنى» ص ٢٩٩.

٦ -

وبرغم هذه التحولات التى تدخل رامة دائرة التاريخ أحيانا، ودائرة الأسطورة أحيانا، ودائرة الفن أحيانا، ودائرة الدين أحيانا، برغم كل ذلك فإنها تعود وتتخلص من كل هذه التحولات لتكون إسقاطا خالصا (لمصر)، مصر التى لا تغلق بابها لطارق أبدا ص ١٨، مصر التى تمتزج ملامحها بالكنائس والمساجد ص ٩٧، مصر التى تحتضن عنصريها لتصهرهما فى كيان واحد، و(رامة : مصر) «التي تنازعها الملوك والعشاق حقبة بعد

حقبة، فتحت لهم ذراعيها البضتين، وساقها المكيتتين، أغرقتهم
بحنان أصلى أو مصنوع على السواء، سيبتهم وأميرتهم، أمتهم
ومولاتهم، تحت قدميها سقطوا وسورهم الإسار، وفى وهمهم
أنهم تبأوا قبتها» (١٦)

إن (رامة : مصر) التى فتحت أبوابها للعابرين والمعطوبين،
سمحت لهم أن يتمتعوا بأنوثتها المسكوبة، لكنها لم تفقد
جوهرها برغم محاصرتها من زبانية الصحراء، فقد حمتها
أصولها العريقة «المعابد فى إدفو والسيرانتيوم، والهيكل المسماة
على القيسين، والبخور المحروق أمام أضرحة الأولياء
الصالحين» (١٧).

إن هذا الانتماء المزدوج الموحد هو الذى صان (رامة :
مصر) وحماها من هؤلاء العابرين المعطوبين، وظلت دائما تحلق
فى الأعلى : «ها أنت تسكنين شجرة الصفصاف العالية، أم
الشعور، والجميزة الهائلة، طيرك اليمام، وغذاؤك حب الرمان، يا
أم البركة، ربة الخصوبة، أمارة الخير» (١٨)

إن نص (يقين العطش) يوغل فى استحضار مواصفات رامة
بوصفها قناعا (لمصر) المعشوقة الأولى، سواء أكانت المواصفات
داخلية أم خارجية، ولذا فإن جسميتها ليست خالصة، بل
«تمتزج فيها أعشاب السافانا، ونباتات الحفا على شطوط

الترع، مع الأشجار الموسمية الباسقة والوحشية، وخمائل الند
والنسرين والياسمين والصبار السام فى كثافته الفطرية، مع
رهاقة فوح الغل، وحرافة الصندل، أنت رامة تحيلين كل شيء
فى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب، وشوه
المسوخ، تظلين براوية وحضرية، قاهرية صعيدية بدوية شرقية،
تحترقين فى شمس صحراء قاسية، وهانم من سيدات الأتراك،
تخنين الشبوك العاج بمبسمه الطويل، وتتكنين بعلء جسدانيتك
على الأرائك العثمانلى الوثيرة فى سحب ناعمة من البخور
العطرى مازلت معلوكية رابضة تحت ظلال مشربيتك
وعليها عقودك المعدن السمينة، والكهرمان الفلاحى، كبيرة
الحبات» (١٩)

لهذا كله ظلت (رامة : مصر) «دائما الست، ست الكل، سيدة
الأرضين، ربة الحب، وإلهة الأنوثة» ص١٣٦. عرفت التوحيد
والتدين الصحيح قبل أن تنزل الأديان : «أنت التى عبدت بتاح
رع - آمون الواحد، تحت صور ألف إله من العقرب إلى الكبش،
ومن الثور إلى الثعبان، من الصقر إلى فرس البحر، من
الجعران إلى الحدأة المحقة فى أجواز سمائك القاتلة، فى تاليه
الجوهر الواحد بأقانيمه الثلاثة، بنيت لنفسك ألف قبة من قباب
البازيليك تفرع أجراسها فى موسيقى متعاقبة من مياه الزرقا

الساجية عند نهاية فروع حابي السبعة، إلى جنادل الصخر
الشم يصبغها الطين الحيشى الأحمر، في التوحيد الأخير، أنت
رفعت ألف مئنة شاهقة تتردد منها أصداء التكبير والشهادة
والدعوة إلى الفلاح والصلاح في ترتيل الخشوع العنب القديم،
هياكل الآلهة، ومزارات القديسين، وأضرحة الأولياء متناثرة على
طول جسدك، شموعها لم تنطفئ قط، ويخورها لم يسقط قط^(٢٠)
لقد أطلنا الاقتباس، هنا، لأن الدفقة تكاد تصرح بحلول رامة
في مصر، أو حلول مصر في رامة، بمراحلها الدينية التوحيدية،
وهذا الحل يداعب الراوى، فيقترب منه أحيانا ويبتعد عنه حيناً
آخر، حتى انتهى به الموقف إلى أن يقول لرامة صراحة: «وطني
بين نراعيك الناعمين» ص ٢٩٩.

إن إسقاط مصر في رامة ظل بنية ممتدة على طول ثلاثة
إوار الخراط، ففي (رامة والتين) يناجيها قائلاً: «اسمك العنب
يتقطر في فمي بالمرارة، ولا ألفظه، أعرض عليه، نواة لا تنكسر،
يا أحلى اسم في الوجود، يا اسماً خلق للظود .. رامة.
رامة»^(٢١)، والمناجاة هنا تكاد تكون مباشرة عندما استدعت
إحدى الأغنيات الشهيرة التي تناجي مصر: «يا أحلى اسم في
الوجود يا مصر» مع إحداث إبدال بين (مصر ورامة).
إن رامة التي تضخمت حتى توحدت بمصر، بوصفها

المعشوقة الحقيقية لميخائيل، تعود مرة أخرى للانكماش المحدود؛ فهي قناع للأخت التي غابت غياباً دائماً عندما ماتت في عز بكورتها صـ٢٧٢، وهي (إستير) امرأة خال ميخائيل التي نام على فخذيهما الكبيرين الدافئين وهو في سن السابعة، ثم هي قبل هذا كله قد تحتمل إسقاط (الأم) المشتهاة صـ٢٧٢، أو (الأم) المسيطرة صـ١٢٨.

لاشك أن مجموع هذه الأقنعة المتضخمة والمحدودة قد أتاحت لرامة مساحة واسعة تتحرك فيها داخل (يقين العطش) مشحونة بأفكار ميخائيل وأرائه التي قد يتخرج من التصريح بها أحياناً بصفتها المسيحية، فيحيل الأمر كله إلى رامة بصفتها الإسلامية، وبهذه الصفة أمكنها أن تلاحق المتأسلمين الجدد بالنقد والتجريح، وكشف أقنعتهم التي تخفى كما هائلاً من العدوانية الإرهابية، وبهذه الصفة أمكنها أن تتابع حكاية (ميادة) تفصيلاً، ورصدت أوهامها وتخيلاتهما عن (شقة الدعارة) التي يديرها بعض النصاري، حيث يستغلون بعض الفتيات المسلمات في هذه المهمة الداعرة (٣٣)

ثم إن رامة (المسلمة) قد أسلمت روحها وجسدها لميخائيل المسيحي علانية نون أن تجد في ذلك حرجاً من نوع ما، فالحب قد صنع منهما كيانا واحداً؛ روحاً وجسداً.

«طالما امتزج روحى بروحك، وأكثر. جسمى بجسمك،
ليصبحا روح العالم، فإذا هما جسد واحد ملتبس» ص٢٢١،
«إنهما كيان واحد متعدد الأطراف» ص٢٢٩، ويحق هذا التوحد
سمح ميخائيل لنفسه أن يتدخل فى مناقشة ظواهر الإرهاب
وعنوانيته الثقافية والجسدية، ففى حوار مع رامة يقول لها :
«أما معك، هل أحتاج أن أقول ما أشبعناه قولا، حتى ملنا، مع
كل صحته، التعليم من الأول، تطهير الكتب فى المدارس، والكتب
الأخرى الشائعة الذائعة رخيصة الثمن جدا، مرمية فى
الشوارع، كلها شعوزات وخرافات وشياطين وجن أحمر، وصلت
الأمور إلى أن التلاميذ فى بعض المدارس يرفضون تحية العلم
فى الصباح بدعوى أن ذلك كفر وحرام وعبادة أوثان وتقديس
خرق من قماش» (٢٣)

وضرورة المتابعة الإسقاطية لرامة تقتضى تناول مؤشر كان
حضوره ترديدا على مساحة النص، حتى إنه رده عشر مرات،
أولها فى مفتتح نص يقين العطش، وآخرها فى ختامها، هذا
المؤشر هو (الرقصة التى لم تتم)، وقد اتخذها الإبداع مدخلا
سيميوولوجيا للفصل الأول، وظل يستحضرها بين الحين والآخر،
نون أن يسمح لها بالاكتمال، لأن اكتمال الرقصة يعنى دماره
شخصيا، فلا شك أن هذه (الرقصة) قد استدعت رقصة

سالومي التي طلبت رأس يوحنا المعمدان ثمنا لها أمام
هيرودوس، فهل يمكن أن يكون يوحنا هنا إسقاطا للواقع
المهدد من الجماعات الإرهابية التي وصلت في عدوانيتها
إلى درجة المطالبة بفرض جزية على النصارى ص ١١٥.

لقد صرح النص بهذا الجانب الإسقاطى للرقصة وحواشيها
التمهيرية في قوله : «فى عمق منه، لن يقبل، أو سوف يهلك،
حتى أو تقدم لها برأسه على صينية متوهجة بالحب، رأس يوحنا
المعمدان لسالومي، لم ترقص هى رقصة سالومي، أو لم تتم
رقصتها» (٢٤)

لقد انتهى الراوى من مهمته دون أن تبلغ هذه الرقصة
تمامها، لكن الاحتمال مازال قائما، وإذا كان حز رأس
ميخائيل ثمنا لتوحده (برامة : مصر) وخالودها وحمايتها من
الإرهاب الجديد، فإنه يقدم رأسه قربانا، بل هو قدمها
بالفعل :

«ها هو ذا رأسى على طبق مشتعل، هل اجتزته رامة، أم أنا
الذى قذمته طوعا للذبح ؟» (٢٥)

إن نص يقين العطش الذى رحل برامة إلى هذه العوالم
البعيدة والقريبة، الأسطورية والواقعية، يعود بها إلى الوجود
البشرى بمكونه الروحى والجسدى خلال مناجاة ميخائيل لها

على نحو متقطع يحتفظ للنص بجانب من معطيات (السيرة الذاتية) :

«أريدك. أريدك يا رامة. أموت فيك، أنت جنتنتي» ص١٩

«يا ست رامة يا اللي تتحطى على الجرح يطيب» ص٨٥

«رامة حضن أمان وحنان» ص١٧١.

«يا رامة يا أيها الحب الغريب المقيم، ما يجول فى روحى، كل

ما أقول هو منك وإليك» ص١٩٠.

«أنا عطشان، اسقنى يا رامة» ص٢٢

«أين أنت يا رامة يا حبيبة العمر ... هل نسيته رامة؟»

ص٣٠

- ٧ -

لقد عرضنا لحضور الراوى الداخلى المشارك، وحضور رامة بمستوياتها المتعددة، ولا شك أن هناك مفردات شخصية وغير شخصية كانت حاضرة أيضا كهامش لهذا أو لتلك، لكن ما طبيعة هذا الحضور؟

إنه حضور عيانى له تجلياته النفسية والجسدية والجسمية والروحية، على معنى أننا فى مواجهة لغة جسدية مستهدفة لذاتها بالدرجة الأولى، ومستهدفة لإنتاج الشخوص بالدرجة

الثانية، وسوف نعتد المؤشر الإحصائي فى توثيق هذين
المستهدفين :

ترددت مفردة (النفس)	٢٠٩ مرة
ترددت مفردة (الجسد)	١٦٤ مرة
ترددت مفردة (الجسم)	١٠١ مرة
ترددت مفردة (الروح)	٥٥ مرة

وهذا التردد لم يكن متوازيا فى انتماء المفردات لكل من
الشخصيتين المركزيتين : رامة وميخائيل، حيث جاء التردد على
النحو التالى :

رامة	ميخائيل	مفردات أخرى
٥٤	١٣٥	٢٠ النفس
٣٠	١٧	١١٧ الجسد
٢٨	٢٧	٣٦ الجسم
١٠	١٩	٢٦ الروح

فما هى نواتج هذه المؤشرات الكمية ؟.

إن (النفس) - بوصفها صاحبة التردد الأول - تحضر إلى
المتن الصياغى مصاحبة لإمكانية المعاينة الجوهرية، سواء ارتدت
المعاينة للداخل، أم تسلطت على الخارج، تحضر النفس مشحونة
بأبعادها العرفانية، بداية من (النفس الأمارة) التى تقود

صاحبها إلى مناطق الشر والعدوانية. ويبدو أن (يقين العطش) كان نافرا من هذه المناطق، ومن ثم تجاوزها إلى (النفس اللوامة) التي تقف لصاحبها بالمرصاد، تحاسبه على ما فعل، وما ترك، مستهدفة الوصول به إلى منزلة (النفس المطمئنة) التي تتحاز إلى مناطق الخير، سعيا إلى مقام (النفس الراضية المرضية)، وهذه المنازل جعلت الدال ينحاز انحيازا غالبا ليخائيل، فمنه تتفجر الفاعلية الداخلية والخارجية، وربما لهذا أثر بنية صياغية بعينها (قال لنفسه)، على معنى أن الراوى وضع نفسه في منطقة محايدة بين الإنتاج والاستقبال، أو لنقل : إنه أصبح (القائل والمقول له) على صعيد واحد، أو لنقل : إنه كان المبدع والمتلقى معا.

إن حضور دال (النفس) وتعلقه بالراوى، قد جعل فاعليته داخلية، أو لنقل : إنها فاعلية تتجه للداخل، وليس كذلك انتماء الدال (لرامة)، لأن هذا الانتماء جعل الفاعلية مزبوجة للداخل والخارج على صعيد واحد، على معنى أن النفسانية كانت استحضارا لحقيقة رامة الوجودية من ناحية، وتأثيرها فى الآخر من ناحية أخرى.

يقول الراوى مقصحا عن هذه الفاعلية : «ومن زاوية أخرى فإن قولها : (كنت أمقت نفسى) يمكن أن يتضمن غواية ما،

محجوبة، يمكن أن يكون عرضا لنفسها من طرف خفى، تمقت نفسها لأنها تبذلها من غير أن تصون، أو تحجز شيئا» (٣١)

دال (النفس) يتردد فى هذه الدفقة الموجزة ثلاث مرات منتميا لرامة، لكن هذه الانتماء يرتد لداخلها بوصفها مستقبلية لحقيقتها النفسانية المرفوضة، ثم يتجاوز الداخل ليتعلق بالخارج، من حيث طرح هذه الحقيقة النفسانية المرفوضة، ثم يتجاوز الداخل ليتعلق بالخارج، من حيث طرح هذه الحقيقة النفسانية على الآخر الذى قد يرفض، وقد يتقبل، ثم تأخذ النفس حقيقتها المحايدة فى نهاية الدفقة.

وفيما عدا ذلك، فإن دال (النفس) يتردد منتميا إلى غير هذين الطرفين المركزين، لكنه انتماء غير موثر تأثيرا مباشرا فى مسار الأحداث، وبناء الشخص على نحو ما هو عليه عند ميخائيل وراما .

وعلى هذا النحو تحضر (الجسدية) محملة بمرئيتها المعجمى والعرفانى والمسيحى فى آن، حيث تتخلص من الطبيعة المادة لتمتلى بطاقة شفافة تبعدها عن كثافة (الجسمية)، وتؤكد هذه الشفافية بمؤازرة دال (الروح) الذى يرتفع بالجسد والجسم معا إلى مقام (اللطافة) المحتجبة وراء الكثافة الخادعة، فمن يتابع السرد فى (يقين العطش) يتوهم أنه فى بوتقة من الجسدية

الحسية، لكن تجاوز السطوح إلى الأعماق يتكشف معها أن المتن الحكائي يوغل بحواسه لبلوغ منطقة (اللطافة) التي تنفتح على الجسدية والجسمية، دون أن يلتذ بهما من حيث الحسية، ولكن بوصفهما تجليا للوجود الحق في آفاقه الإشراقية، ومن ثم لا ينفر من الجسد أو الجسم بوصفهما مدخلا لهذا التجلي.

وإذا كان الراوى (ميخائيل) قد استحوذ على غالبية تردد (النفس)، فإن (رامة) تتغلب عليه في استحواذها على التردد الغالب لدالي (الجسد والجسم)، لأن حضورها كان هو (اليقين) المتعين، سواء أكان الحضور كثيفا أم شفافا، بل إن العالم - حولها - كان يستمد حقيقته من حضورها ذاته في مستوييه، ومن ثم كانت جسديتها كينونة مطلقة غير قابلة للامتلاك، يقول الراوى :

«لكنه قال : هذا الجسد لا يمتلك، مع أنه قد انتهك، طوعا، أو رغما، مرات عديدة» (٣٧).

لا يمتلك لأن لطافته وشفافيته تسمح باختراقه إلى ما وراءه، لكن هذا الاختراق لا يعطى لصاحبه حق الامتلاك بحال من الأحوال.

«قال : فيم حرصك الدء وب على أن تقرن الجسد بما تسميه : ما وراء الجسد، طوال الوقت، ما عيب الجسد في كامل

جسدانيته؟ ما الخطأ فيه ؟ ما وراء الجسد كامن وحيوى ومتخلل
فى كل شلو من أشلائه» (٢٨).

لكن الجسدية عند تخلى مساحتها الصياغية (الجسمية)،
فإنها تستدعى لوازمها من (الشبقية)، التى تقودهما معاً إلى
دائرة الغيبوبة والنوبان والتلاشى، وفى هذا السياق تحضر
المفردات العضوية لتؤاز الطرفين فى إنتاج هذه الشبقية، وهذا
ما يرصده الراوى عندما يلج مقام (المشاهدة) :

«خلعت رامة حذاها أولاً - كما تفعل قبل أن تغوص فى
السرير قبل الحب - نضت عنها بلورتها الخفيفة، وفكت مشبك
الستيان البيج الذى يحتضن نهديها، خرجت من الجيبة بساق
عبلة ومسبوكة، ولكن خفيفة الوقع، ثم بالساق الأخرى فى لمح
البصر، وانحنت بسرعة، فإذا جسمها الرقراق البض الممتلئ
تحت القمر، وإذا هى تتموج - كئنها ليست على الأرض -
بحركات بطيئة مناسبة، نراعاها المملجتان مرفوعتان إلى حجر
القمر الذى بدا كأنه يهبط إليها، قرصه الكبير مخضب باحمرار
أصهب مسكر، كئنه يستجيب لدعائها، ونهداها يهترزان
بموسيقية ساجية تحال لها جسمه، ولم يعد ثم شئ من هذا
العالم» (٢٩)

وتتفصل الجسمية عن الجسدية انفصالا يكاد يكون كاملا

عندما تدخل هذه الجسمية دائرة الكثافة المادية المشبعة بالحيوانية المبتذلة، فالراوى يستدعى إلى رحاب نصه نصا موازيا هو نص (الفساد فى مصر) الذى تجسده الراقصة (سمر وجدى) - يلاحظ التحريف هنا - حيث يكون الجسم منتج هذه النصية الرديئة : «يومها فى كازينو كليو باترا، أفاضت فى شرح ما أسمته ظاهرة سمر وجدى، الراقصة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شىء فى مصر هو هذا الابتذال، الشيوع، التفاهة، قالت : إن جسمها أشبه شىء بالأخطبوط متعدد الأطراف، متموج، يهبش، يفيض ويعتصر جسم لزج محيط ينز، مدور، وملفوف، أطراف رقيقة، ولكن قوية كاسرة» (٢٠)

أما الجسمية فإنها أفق الوجود فى كليته وجزئيته، هى التجلى الخالص، هى اللغة التى لا لغة سواها لمن يبغي الوصول إلى مقام (المشاهدة) 'العرفانية، وفى دفقة موهلة فى جسديتها تحلق كل هذه المنتجات :

«قال : حب الجسد بالمطلق، أعنى جسدك هنا ليس إلا جسد العالم، جسد كل الرجال، كل النساء، جسد كل الأشياء، جسد السماء نفسها، جسد النجوم والقمر والأحد عشر كوكبا، جسد الياسمين غضا على شجرة، أو مجتثا مضروبا على ناصية

شارع سليمان، جسد فرس البحر ويقر البحر والدلافين النكية
التي تشق البحار بحثاً عن رفيق، جسد الدلتا مفتوحة الساقين
على البحر المختلط بالأوشاب والأكدار والطمي الخصيب، جسد
الصعيد القضيبى المنتصب رمحاً سمهرياً لا عوج فيه، أو العوج
يؤكد قدرته اللانهائية على الاختراق تحدثن جسديك
ويحدثك، وحواركما لا ينتهى، هل أنا فقرة، جملة، كلمة عابرة فى
هذا الحوار ؟ أم لعنى مجرد نبذة زائلة فى تهدج الجسد،
وصلوات تهجده العذبة المزهقة ؟ سلطة هذا الجسد مطلقة» (٣١)

إن الجسدية - فى يقين العطش - توغل فى عرفانيتها عندما
تمتزج بغيبوية (الخمرة)، على أساس أن هذا الامتزاج يغزل لغة
الحب بين الرجل المرأة : «الحب الجسدانى الكامل بين امرأة
ورجل، هو هذا، وكفنه شرط للحوار الكامل، لأنه ليس جسدياً
فقط، بالضبط، هو الكأس والخمر معا بلا تفرقة ولا انفصال ...
رقرة الصهباء، فى جوهرها الصافى، أم فى شفافية مادة
الكأس النضرة القوية» (٣٢)

وتعود السيادة للراوى فى الاستحواذ على غالبية التردد لدال
(الروح)، لأنه بلا روح تتعدم فاعلية كل من الجسد والجسم معا،
وبرغم شفافية الروح ولطفها، فإنها قوام كل الماديات، ويذهابها
تذهب الحياة ذاتها، وكأن الراوى يعطى لنفسه أحقية بث الحياة

فى كل مفردات الوجود، ورامة مفردة من هذه المفردات، وهو ما صرح به فى ملفوظه الحوارى مع رامة، صحيح أنه حوار بالسلب، لكنه سلب أقوى من أى إيجاب :

«لم يقل لها : هبة الجسد هى نفسها عطية الروح.

بل قال : نعم، هذا كله مفهوم، أعرف، لكنى - بحماسة - كنت

أريد هبة الجسد والروح معا» (٣٣)

إن اكتتاز الملفوظ - فى يقين العطش - بدوال النفس والجسد والجسم والروح، يعلن عن لغة جديدة قديمة فى الآن نفسه، هذه اللغة التى اعتمدت أبجدية تنفيذية تتوافق مع طبيعتها، هى (الأبجدية العضوية)، وقد ترددت هذه المفردات العضوية تسعمائة واثنين وتسعين مرة، فإذا أضفنا إليها مفردات النفس والجسد والجسم والروح، فإن المجموع يبلغ ألفا وخمسمائة وإحدى وعشرين مفردة، وإذا كانت صفحات المتن الخالصة للطباعة مائتين وتسعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ خمس مفردات لكل صفحة، أى أن الأبجدية الجسدية حاضرة فى دقة تعلن عن كونها أداة إنتاج خطاب داخل النص الأول، خطاب جامع لعناصر الجسد والحب والشبق فى سياق يمتد طولاً وعرضاً، وهو خطاب له أحقية أن يدرس دراسة مستقلة .

واللافت هنا أن هناك توافقاً مذهشاً بين لغة الجسد

وأبجديتها العضوية، فдал النفس الذي جاء فى أعلى مراتب التردد، يتوافق - مثلاً - مع تردد المنطقة العلوية (الرأس) التى حازت أعلى نسبة فى التردد بكل محتوياتها الجزئية، على النحو التالى :

العين	١٠١ مرة
الوجه	٧٩ مرة
الرأس	٥٣ مرة
الشفة	٢٩ مرة
الفم	٢٥ مرة
العقل	١٦ مرة
الخد	١٤ مرة
الأسنان	٨ مرات
اللسان	٧ مرات
الذقن	٦ مرات
الحاجب	٤ مرات
الجفن	٣ مرات
الأذن	٣ مرات
الجبهة	٣ مرات
الأنف	٣ مرات

الشارب	مرتين
الجمجمة	مرتين
المخ	مرة واحدة
الدماغ	مرة واحدة
الصلعة	مرة واحدة

ومجموع مفردات العلوية (الرأس) ثلاثمائة وأحدى وستين مفردة بنسبة ٣٦ ٪ تقريبا من مجموع المفردات العضوية، وهو ما يؤكد أننا فى مواجهة لغة من طراز خاص، تعلو بأبجديتها إلى آفاق غير مطروقة، ولم يكن الجسد إلا الأداة التنفيذية المنشئة لعالم ثنائى الوجود، طرفاه رامة وميخائيل .

- ٨ -

إن خصوصية نص يقين العطش أنه نص (توليدى)، يتوالد داخله مجموعة من الخطابات، فخطاب الجسد قد ولد (خطاب الشبق) الذى أشرنا إليه إشارة خاطفة فى المحور السابق، وقد أخذت مقدمات هذا الخطاب تجلياتها المبكرة منذ الصفحة الأولى (النص اليقين) حيث استحالَت سيارة رامة (الفولكس واجن) إلى محل مختار لبنور الشبقية :

«رائحة فيها أثارة من اللبن الطازج، والمنى، والبززين، وعطر

(الافام) الذى يعرفه من رامة» (٣٤)

وتتوالى المؤشرات الشبقية خلال دال مغرق فى انتمائى إليها، دال (العرى) الذى تردد إحدى وخمسين مرة، تسلط على رامة ثمانيا وعشرين مرة، وعلى الراوى أربع مرات، توزع التردد الباقى على المرأة مطلقا خمس مرات، ثم امتد إلى (الآثار) و(الحوائط) و (الأرض) و (الصخور) و (الواقع اليومى) و(الجسد) عموما.

ولم تقتصر فاعلية العرى على إنتاج الشبقية، بل توزعت الفاعلية على الشبقية والانكشاف الحسى والمعنوى، لكن هذا الانكشاف يعمل - فى خفاء - على بث الشبقية فى مفردات العالم الحاضر والغائب على سواء، لكن من بين هذه المفردات جاء عرى رامة تجليا للوجود الأنثوى فى مجده الجسدى الذى تألفه وتأنس إليه :

«قال لنفسه : هى - أيضا - تألف جسدها، تأنس إليه،

ترتاح معه.

وهى عارية، أو شبه عارية، جالسة أو نائمة، أحس دائما أنها قريبة إلى هذا الجسد، مطمئنة إليه، بل سعيدة بمجرد وجوده، بمجرد عريه وتجرده، وتحرده، ونقاء معدنه الملىء الكثيف المتطاير من خفته فى الآن نفسه، طيع وابن وقابل للتشكيل على

ويصل التلاحم بين الشبقية والعري الغاية عندما ينظر النص إلى الجسد على أن الأصل فيه أن يكون عاريا حتى تكتمل بهجته وشفافيته، إن «عريه كما لو كان حالته الطبيعية» (٣٨)

وقد سبق أن عرضنا - في المحور السابق - لتردد مفردات الأعضاء الجسدية، لكن الملاحظ أن الشبقية تؤثر أعضاء بعينها، تعطيها رعاية خاصة حتى تنتج فاعليتها المباشرة، أو غير المباشرة، وإذا فإن مفردات (الصدر) و(النهد) و(الثدي) تأخذ أهمية خاصة، فيصل ترددها إلى ست وسبعين مفردة، أى أنها تحوز المرتبة الرابعة فى نسب التردد بعد (العين) و (اليَد) و (الوجه)، ثم يأتى دال (الفخذ) ليتردد ست عشرة مرة، و (العجز) مع (الردف) و (الدبر) اثنتى عشرة مرة، و (القضيب) أربع مرات، و (الفرج) مرتين.

وتتحرك الشبقية من اختيار نوالها الأثيرة، إلى اختيار رموزها غير المباشرة، حيث تعمل على توظيف اللغة لإنتاج هذه الشبقية، وحيث تتحول بعض النوال وتخرج من مربودها المعجمى لتمتلى بدلالة طارئة تنتمى للشبقية انتماء أصيلا، وهذه الظاهرة اللغوية لها حضور غالب فى (يقين العطش)، ونكتفى هنا برصد بعض هذه التحولات اعتمادا على أن الحاضر يشير

إلى الغائب ضرورة .

فى إحدى الجلسات التى تجمع بين ميخائيل ورامنة يقول
الراوى : «إنها تلمظ بالكلام الشائق غير المألوف، المدهش فى
لماحيته ونكائه، الذى تفيض منه - مع ذلك - أنوثة لا يمكن أن
تحجز أو تكبح إدارة الشفتين واللسان بالكلام المصنوع فى
رقة وفى رهافة وفى جرأة وفى تمهل وفى لدونة.. ونعومة، الفم
الدقيق المتحرك، واللسان اليقظ الفعال، ولحم الشفتين غير
المصبوغتين المضرجتين بدم داخلى ينطبق وينفرج، ينضم
وينفتح، يمتلئ باللفظ ويفرغ، يمتد هينا هينا حيناً، وينقبض
وهو يرقبها مسحوراً بأداء شبقى يخاليل بأثـه بنىء، لكنه فى
غاية البراعة والنظافة» (٣٧)

كيف يكون هذا كله بريئاً بعد شحنه بكل هذه الطاقة الشبقية
الهائلة التى تتدفق من كل مفردة ومن كل جملة، ومن الدفقة
كلها؟.

إن الراوى يكاد يحيل مواقفه الحكائية والوصفية إلى كتل
شبقية ملتهبة، عندما يتوجه بها إلى مناطق بعينها، فعندما
يتناول كتاب (شخصية مصر) لجمال حمدان، وقراءة رامة له،
يحيل فعل القراءة إلى بوتقة شبقية : «جاءت بكتاب (شخصية
مصر) جلست على الموكيت، وغاص الكتاب الضخم على ملتقى

الفخنين الممثلين، وكاد طرفه يغوص فى الوهدة المعشوشبة
كأنه جزء من لحمها» (٣٨)

وتصعد الشبقية من رمزيتها المعتمدة بعض الإعتماد، إلى درجة
قريبة من المصارحة أو المباشرة عندما يقدم الراوى لوحة خالصة
لهذه الشبقية، حيث يرصد وقوف أحد الشباب خلف رامة : «قال
: بالضبط ربما لأنه شاب فى الثلاثين من عمره، ورائك، فى
العنمة، (أمجادك) كلها لابد أن تطبق على صدره» (٣٩)

وتوغل الشبقية فى هذه الصراحة عندما أصيب إصبع
ميخائيل : «لم تتردد لحظة، التقطت إبهامه، ورفعته إلى فمها،
وامتصت قطرة الدم المدورة البطيئة التى نزت من الوخزة، وبقيت
هنيئة - تمتص الإبهام برفق، كأنها تستطعم، بحركة تطهير
وشهوة معا، توثب لها جسمه كله، ووجد نفسه يتوتر وينعم» (٤٠)
وتتوجه الشبقية إلى بعض أعضائها الأثيرة (النهدين) ص
(١٦٣، ١٦٤)، (٤١)

ثم تأتى الشفتان ومعهما اليدان (مثل ص ٧٩) (٤٢)
إن فعل الشبق بكل جنسيته التفصيلية يكاد يغيب فى (يقين
العطش)، إنما الحاضر منه مقدماته ونتائجه، لأن فعل الجنس
العادى المبتذل ألى ومكروء حتى الملل، لأنه يخلو من الحنو، إن
الإبداع يكون فى فعل الكشف والمشاركة والتواطؤ ص ١٩٠.

معنى هذا أن النص كانت عنايته مسيطرة على مؤشرات الشبقية أكثر من عنايته بفعلها الجنسي التام، ولذلك نلاحظ عناية الراوى برصد ملابس رامة الداخلية صد٠٥، وحريص على رصد صورة العجوز الذى يتلصص عليها صد١٢٤ وحريص على رصد لوحة التقائهما الجسدى فى (البانيو) صد٢٣٧، حريص على رصد غلمتها عندما أمضت مع صديقها الأمريكى ستة أيام كاملة صد١٦٢. لكن برغم ذلك - وغيره - فإن فعل الجنس غير حاضر حضورا تفصيليا مباشرا على نحو من الأنحاء.

إن هناك تساؤلات تطرح نفسها فى هذا السياق :

هل كانت (الشبقية) فى (يقين العطش) نوعا من المواجهة الضمنية لظواهر الكبت التى يفرضها الواقع لصالح قيم بعينها لا يرضى عنها الراوى ؟.

هل استهدف الراوى صدم المتلقى فى تقاليده ليؤكد حرية الجسد فى ممارسة حقوقه المشروعة التى وقف المجتمع أمامها فى صرامة وحدة ؟.

هل نحن فى مواجهة (نص الفضح) والكشف والتعرية الذى لا يعترف بفارق بين الجسد والروح، فكلما تتلاقى الأرواح نون خجل، تتلاقى الأجساد فى بهجة وافتخار ؟. إن كل ذلك يكاد يلغى تماما (حرمة الجسد) وحرمانه من متعه المشروعة إنسانيا

التي سبقت قوانين التحريم المقدسة.

إن الشبقية هنا فى ارتباطها المزدوج قد حاولت التغلب على نويان الجسد أمام سطوة الموت، لأن إغراقه فى هذه البوتقة يحفظ له كينونته الوجودية حية نابضة غير قابلة للتلاشى، ذلك أن الانغماس فى الجسدية يرتفع بالطرفين إلى مقام العرفانية التى تلتذ بالحاضر بوصفه مؤشرا على الالتذاذ بالغائب.

إن الشبقية فى ارتباطها المزدوج بالجسد والروح كانت نوعا من النشوة التى تعلو فوق مبدأ اللذة ذاته، لأنها تمتص بعض خيوط الرومانسية الغائمة وتمزجها بخيوط صوفية تكاد تقترب من (المقدس)، لكنه المقدس الذى لا ينتمى للمطلق، ولا ينتمى للأرضى، أو لنقل إنه يلتحم (بالمحايد)، وهذا الالتحام يوثقه الإجراء اللغوى، ذلك أن هذا (الحياد) له حضور واضح فى (يقين العطش) حيث تردت نواله إحدى وأربعين مرة، وقد يكون التردد بالملفوظ المباشر أحيانا (حياد)، وقد يكون بالتعبير غير المباشر أحيانا أخرى، ويهمننا من هذا التردد ما كان مرتبطا منه بالشبقية، سواء أكانت الشبقية بالسلب أم بالإيجاب، وسواء كانت الشبقية نابعة من رامة أم من الآخر، فعندما حاول مدير رامة أن يغتصبها فى نيويورك، كان (الحياد) أدواتها فى مقاومتها والتخلص منه، حيث وقف هذا الحياد حاجزا بينهما :

«خلعت قميص نومي بحركة واحدة، عارية تماما، وتمددت على السرير بلا حراك، قلت له بصوت بارد محايد، لا هو معاد، ولا فيه أننى رجاء أو تضرع : هأنذا عارية تماما. تريدنى ؟. تريد أن تغتصببنى ؟. طيب، تفضل، لن أقاوم، لن أتحرك، سئام كما أنا، كالجثة، كالميتة، وأتركك تفعل ما تريد. أهذا ما تريد ؟. ... قالت : إنه أفاق عننئذ فجأة وارثد عنها، وخرج من الغرفة بون كلمة، دون أن ينظر إليها» (٤٣)

فالدقة السابقة تستحضر الحياء بلفظه أولا، ثم بمدلوله ثانيا، ليكون هذا الحياء المزوج أداة رامة فى إطفاء شهوة مديرها، وإلغاء شبقيتها، أو إعاقتها على الأقل . ولم يكن الحياء - دائما - ضد الشبقية، بل ربما كان واحدا من هوامشها، أو لوازمها، ففى كلام رامة مع نور الدين - صديق ميخائيل - عن الآداب الشبقية الهندية والعربية والمنمنمات الإيروسية، جاء الكلام «بنبرة صوت تلبو محايدة» ص٤٣.

وتظل الحيادية فى ارتباطها بالشبقية عندما تنجلي رامة فى عريها الصريح «والصلف المحايد» ص٩٥، ثم توغل فى لحظة التوحد بين الراوى ورامة : «هى الآن بين نراعيه معطاء، كاملة بلا أى فقدان، تامة الوجود وتامة الغياب معا» (٤٤)

ولأمر ما ارتبط هذا الحياء المباشر وغير المباشر برامة ثمانى عشرة مرة من جملة ترده الواحد والاربعين، وارتبط بالراوى تسع مرات، وإن ظل هذا الارتباط الأخير فى حيز رامة على نحو من الأنحاء فى مثل قوله : «أظل أحبك نون وفاء لهذا الحب، وبنون تخل عنه»، ص ١٠٦، مما يعنى أن الحياء كان خاصية من خواص هذه العلاقة التى اعتمدت الجسدية، ثم خصبت الجسدية بالشبقية.

- ٩ -

سبق أن أوضحنا أن نص (يقين العطش) من طبيعته أن ينسلخ من حقيقته الروائية التى تتابع حدثا أو مجموعة أحداث بعينها، حيث يستحيل إلى مجموعة من الخطابات التى تتوازى أحيانا، وتتقاطع أحيانا أخرى، وهذا ما لاحظناه فى (خطاب الجسد) الذى أخذ نوعا من الاستقلالية داخل النص، وكذلك الأمر فى (خطاب الشبقية)، وهو ما يمكن أن نلاحظه فى تدخل خطاب إضافى ذى طبيعة مركبة، يمكن أن نسميه (الخطاب المسيحى) الذى يكاد يتدمج فى (خطاب الإرهاب) بكل عنفه وضرارته ويلاحظ أن العلاقة بين الخطابين تكاد تكون علاقة أحادية تتحرك من (الإرهاب) (للمسيحية)، وإن حاول الراوى

جاهدا عكس هذه الحركة، بحيث يصبح الخطاب المسيحي (فعلا) لا مجرد (رد فعل) لحركة الإرهاب، ومن ثم جاء (الخطاب المسيحي) سلازما لخطاب الإرهاب أحيانا، ومستقلا بذاته أحيانا أخرى، ولعل المؤشر الكمي يوثق هذا المستخلص الذي نطرحه فى هذا المحور.

إن مجموعة الأعلام التى يحتضنها (يقين العطش) بلغت ثمانمائة وسبعة وتسعين علما، سواء أكان العلم شخصا أم مكانيا، ولكن من بين هذه الأعلام يستدعى الراوى مائتين وثلاثة وأربعين علما أعجميا، ولا شك أن عجمتها تميل بها إلى جانب (المسيحية) غالبا، فمن الأعلام الشخصية : شتراوس، چيفارا، نابليون، روسو، جورج صاند، أندريه مالرو، إزرا باوند، إيزانورا، موزار، فلوبيير، ومن أعلام الأماكن : باريس، نيويورك، لندن، الشيراتون، البيجال، سوهو، برودواى، شيكاگو، بروكلين، إيليت، جروبي. وينضم إلى هذه الأعلام، الأعلام المسيحية المصرية، وتبلغ مائة وخمسة عشر علما، أمثال : بشاى أبسخرن، القديس متى، عوض لبيب، الأنبا أرمانئوس، أرمانى عزيز، الأب يؤانس، مارى جرجس، مجدى فهم، جورجيت، بطرس، ناثن، ونيس، آماليا، عدلى رزق الله، أستير.

ولكى ينحاز الراوى بنصه إلى هذا التوجه فإنه يسعى أحيانا

إلى تجاوز المرحلة الإسلامية فى تاريخ مصر ليستحضر المرحلة الفرعونية بكل أعلامها أمثال : كيلوباترا، حتحور، رمسيس، مريت، نوت، إيزيس، أمنحتب، معت، حوريس، تحتمس، عنخ، رع، بل إن اختيار اسم (رامّة) ذاته كان اختيارا محايدا (رامّة ناجى) يصلح أن يكون علما لأنثى مسلمة، ولأنثى مسيحية، وقد حاول الراوى تغييب اسمه العلم، لكنه حاضر حضورا بالغا من عمليه السابقين، فميخائيل يطل علينا من كل دفقة من دقات السرد، ولورحنا نحصى ضمائره لطال بنا الأمر، لأنها تتجاوز الحصر.

ويتسع الخطاب المسيحى لمجموعة من الاستدعاءات التى تمتص (الكتاب المقدس)، ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموعة هذه الاستدعاءات، لكن سوف نشير إلى بعضها، والحاضر يدل على الغائب.

يقول (يقين العطش) «سمع صوت فى الرامة : بكاء وعويل مريـر» ص٦٩

وهذا القول يمتص ملفوظ إنجيل متى، الإصحاح الثانى : «سمع صوت فى الرامة نوح وبكاء وعويل كثير».

يقول (يقين العطش) : «ما يجمعه الله لن يفرقه إنسان» ص١٦٤.

وهو استدعاء لمقولة إنجيل متى، الإصحاح التاسع عشر :
«الذى جمعه الله لا يفرقه إنسان» يقول يقين العطش : «قال
بطرس ليسوع : يا سيد إن كنت أنت قمرنى أن أتى إليك على
المياه، فقال له يسوع : تعال، ولكن لما رأى شدة الريح خاف وبدأ
يغرق» ص ١٩٩ وهو استدعاء لإنجيل متى الإصحاح الرابع
عشر:

«فلجابه بطرس وقال : يا سيد، إن كنت أنت هو قمرنى أن
أتى إليك على الماء، فقال : تعال، فنزل بطرس من السفينة
ومشى على الماء ليأتى إلى يسوع، ولكن لما رأى الريح شديدة
خاف، وإذا بدأ يغرق صرخ قائلاً يارب نجنى، ففى الحال مدّ
يسوع يده وأمسك به، وقال له : يا قليل الإيمان لماذا شككت»
يقول يقين العطش : «وقال حزقيال النبى : إن هذا الباب
يكون مغلقا لا يفتح ولا يدخل فيه إنسان لأن الرب دخل فيه
فيكون مغلقا» (٤٥)

وهو استدعاء لمقولة إنجيلية (حز قيا ٤٤) :
«ثم أرجعنى إلى طريق باب المقدس الخارجى المتجه للمشرق
وهو مغلق، فقال لى الرب : هذا الباب يكون مغلقا لا يفتح ولا
يدخل منه إنسان لأن الرب إله اسرائيل دخل منه فيكون مغلقا»
ويأتى الاستدعاء على نحو خفى فى نهاية نص (يقين

العطش) فى ملفوظ الراوى : «أما رئيس الملائكة فما زال يرقبنى بعينه الرائية التى لا تغمض، مفتوحة أبدا الدهر، حية نابضة فى وسط برعه، تحقق بلا انتهاء، تحض الشياطين، ولكن لا تبيدها، تهزم الثانين لكن لا تقتلها» (٤٦)

والفقرة تمتص جانبا من (رؤيا يوحنا)، الإصحاح الثانى عشر :

«وحدثت حرب فى السماء، ميخائيل وملائكته حاربوا التثنين، وحارب التثنين وملائكته، ولم يقروا، فلم يوجد مكانهم بعد ذلك فى السماء. فطرح التثنين العظيم الحية القديمة المدعو إبليس والشيطان الذى يضل العالم كله»

ويمتد الاستدعاء المسيحى إلى (قصة آدم والخروج من الفريوس) ص١٧٣، امتصاصاً لما جاء فى (سفر التكوين)، و (قصة إبراهيم ووقوفه أمام المذبح لتنفيذ كلام الرب) ص١٠٨، امتصاصاً لما جاء فى (سفر التكوين) أيضاً، و (قصة يسالومى التى طلبت رأس يوحنا ثمناً لرقصتها) ص١٠٧، امتصاصاً لما جاء فى إنجيل متى، الإصحاح ١٤.

ويسعى هذا الاستدعاء إلى ضم (رامة) إلى الجانب المسيحى عندما يضاف عليها بغض مواصفات إنجيلية : «مع كل أمجادها سقط تاجها المعقود من الشوك» (٤٧)، حيث ورد (إكليل الشوك)

فى (إنجيل متى الإصحاح ٢٧)، وفى هذا الإطار يستدعى الراوى بعض الأعياد المسيحية على نحو تفصيلى مثل (أحد الشعانين) ص ٢١٤، ٢١٥. وعندما يتحرك السرد إلى دائرة (سرقة الآثار) ثم تهريبها، فإنه يحرص على أن يسجل مجموعة الآثار ذات الصبغة المسيحية : «أيقونات على لوحات خشبية، أبواب الحجاب فى كنائس قديمة عليها صورة الملك ميخائيل، صليب إيطالى على تماثيل على شكل كنيسة بازليك، صليب إيطالى عليه تمثال ذهبى للمسيح وقاعدته مثلثة عليها رؤس ملائكة» (٤٨)

وينفتح الخطاب المسيحى على دائرة (الإرهاب) التى أفسح لها اثنين وثلاثين صفحة دارت - فى مجملها - حول اختطاف الإرهابيين لبعض أطفال المسيحيين (أمجد وعادل)، وحول حكاية (ميادة) صاحبة الخيال الخصب عن الشقة المسيحية التى تدار للدعارة وتوظف فيها الفتيات المسلمات، وقد تابع السرد هذه الحكاية متابعة تفصيلية على لسان رامة التى كشفت كذب قصة ميادة بداية ونهاية، وقد استحال السرد فى هذه الحكاية إلى عملية تسجيلية خالصة، وبخاصة ما أحدثته الهجمات الإرهابية من خسائر فادحة فى الكنائس والممتلكات المسيحية. (٤٩)

ويتماهى (الخطاب المسيحى) فى خصوصيته ليقدم مفارقة

ضمنية، طرفها الأول : كينونة هذا الخطاب ومعطياته الجوهرية التي تناولها الراوى على مساحات متباعدة، وطرفها الآخر : (خطاب الإسلاميين) الجدد، وهو ما استحضره الراوى على لسانه حيناً، وعلى لسان رامة أغلب الأحيان .

وقد تجلت مؤشرات هذه المفارقة - الضمنية - خلال زيارة رامة للأنبا أرسانيوس أسقف المنيا وأبو قرقاص، وما قاله عن جهوده «لتهدئة النفوس وامتصاص الغضب عند أبنائنا بالاجتماعات الروحية والقداسات الإلهية، أملا في إشباع الناس بروح الرجاء والثقة»^(٥٠). وفي مقابل ذلك تأتي عدوانية الإرهابيين المتمسحين بالإسلام ودعوتهم إلى فرض الجزية على النصارى، وتدمير كنائسهم وممتلكاتهم، ثم رد الطرف المسيحى على ذلك بما قاله الرب (أحبوا أعداءكم باركوا لاعنيكم)^(٥١)

ويحرص السرد على كشف عدوانية الطرف الثانى، ثم تجاوز حضورها الآن ليرجع بها إلى عمقها القديم، وذلك عندما يستنطق المقدس عوض لبيب والد الطفلين المخطوفين ورفضه للهجرة من بلده : «ان أترك ناسى وبلدى، لن أترك لهم عظم أجدادى فى ترب العائلة، ليست هذه أول مرة يا بنتى، لم نترك لهم البلد عندما كانوا يعلقون فى أعناقنا صلبان الخشب الثقيلة، ويرغموننا على لبس الزنار، وركوب البغلة بالندار»^(٥٢)

ثم يرجع السرد إلى لحظة الحضور لاستكمال مكونات هذا التيار الإسلامى الجديد، حيث يرصد بعض عناصر الفساد (سمر وجدى) التى تحولت إلى (اللباس الأبيض) والحجاب والخمار، ثم غيبوبة الموت وعذاب القبر والثعبان الأقرع صه ٤.

ويتابع الراوى تسال هذا التيار إلى الإعلام، ومقولاته عن (الشورى والإمارة والخلافة والعلاج بآيات الكتب السماوية)، ثم مقولات خطباء المساجد والتليفزيون الذين يؤكدون على مفهوم الأمة لا مفهوم الوطن، وأصبح حراما أن تقول : الدين لله والوطن للجميع، فما الذى لم يصبح حراما ؟ الفن، التمثيل، الغناء، الرسم، تعليم المرأة، الجسد كله حرام، عورة، سوءة. (٥٣)

وتتسع المفارقة لترصد أذان الإسلاميين الجدد (المنقول عن الببو بجفاوته وعنفه وخلوه من كل عاطفة) (٥٤)

لقد أنتهى السرد من هذه المفارقة الضمنية إلى نوع من المصارحة عندما قارن بين مافيا السرقة عموما، وسرقة الآثار على وجه الخصوص، ومافيا الإسلاميين الجدد، فالأخيرة لا تقل خطورة عن الأولى : «وكله متاجرة، ومزايدة، ونهب، وتلويث لقيم عليا هي كل مجد البلد» «فأصحاب اللهى الطويلة القانمون من أبو قرقاص، تحولوا إلى سارقى آثار، حتى إنهم سرقوا عيني الأميرة الفرعونية ميريت» (٥٥)

إن الذى لاشك فيه أن (الخطاب المسيحى) فى (يقين العطش) كان منوطا بلحظة الحضور وطبيعتها التدميرية، ومخلفاتها الإرهابية التى طالت مصر كلها على وجه العموم، وأبناء ها النصارى على وجه الخصوص، وفى شعرية خشته يعبر الراوى عن كل ذلك :

«قبط ضريتهم بدأوة غريبة عن بدن الترية الكهباء، ولكن لا غلاب لهم، ودأبهم دأب باقى أبناء البلد، لا براء لما بتره الأقريون، لكن الرباط بينهم لا ينبت ولا يبلى» (٥٦)

إن هذا (الرباط الذى لا ينبت ولا يبلى) يقودنا إلى رصد خطاب إضافى يلزم الخطاب المسيحى، هو (الخطاب الإسلامى) الذى يكاد يتقاطع مع الخطاب السابق عليه، لكنه لم يستطع أن يستحوذ على مساحة طباعية توازيه، لكنه - على نحو من الأنحاء - كان مؤشرا لحقيقة خالدة عن (وحدة مصر) برغم هذه التنوعات التى تصيب الواقع المصرى فى مراحل تاريخية بعينها، لكنها سرعان ما تنوب تحت سطوة الحب والتسامح، وهذا وذاك قد انفتحت عليه ذاكرة الراوى بين الحين والآخر، ففى سنة ١٩٤٠ كان فى صحبة خاله ناثن فى زيارة (عزبة ونيس)، وعاش لحظة مشاركة المسلمين للمسيحيين فى الاحتفال بأعيادهم الدينية ص ٢١١ - ٢١٤، وتتقدم الذاكرة

التفتت على الستينيات في (قرية نوسا الغيط) حيث تأكدت هذه الروح العظمية التي تجمع المصريين في بوتقة الوحدة.

وينحاز (الخطاب الإسلامى) إلى إسلاميته، حيث يمتص السرد بعض ملفوظ الخطاب القرآنى ست مرات فى مثل قوله : «لا شيء يهبط جاهزا من السماء» من لوح محفوظ، ليكن الحب مطلقا» (٥٧) حيث يتكئ الخطاب الحاضر على قوله تعالى من سورة البروج : «بل هو قرآن مجيد فى لوح محفوظ»، وفى مثل قوله : «سقطت عليه الغرية كئنها من الطير الأبايل» (٥٨) الذى يتكئ على قوله تعالى من سورة الفيل : «ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل. ألم يجعل كيدهم فى تضليل. وأرسل عليهم طيرا أبابيل».

ويخصب نص يقين العطش خطابه الإسلامى باستدعاء وفير من الخطاب العرفانى شعرا ونثرا، سواء أكان الاستدعاء بالملفوظ أم بالشخوص الذين توافدوا تباعا إلى رحاب النص : ابن الفارض ص٢٢، الحلاج ص٤١، ٢٦٩، النفرى ص١٦٠، نو النون : ٢٢١ - ٣٠١، ابن عربى : ٢٦٩.

ويتأزر الحضور الاسمى صراحة أو إشارة مع الملفوظ الصوفى، وهو الأمر الذى لن نفيض فيه فى هذا المحور، لأن الاستدعاء له محوره الخاص به، لكن نشير إشارة سريعة إلى

جانب من هذا الملفوظ الذى حضر فى حوار الراوى مع رامة :
«ألم تكن خطيئتي الأساسية أنني لم يغب عنى شهود ذاتي في
الحب» (٥٩)

ويخصب الراوى هذا الحضور العرفاني ببعض المصطلحات
الصوفية مثل (شطحات العشق) ص ١٠٢، (الحفاظ على
الأسرار والبوح) (طمأنينة القلب) ص ٢٦٣، وخلال تردد مثل
هذه المصطلحات يعمل السرد على نقل رامة من مستواها
البشرى إلى مقام الإشراق برغم جسديتها العارمة :

«التوله، التصوف بالعشق المطلق، تمجيدك وتحديدك وتحديدك
معا، التوق إلى معرفتك معرفة شاملة في استضاءاتك النورانية،
وفي مبادك الأرضية معا، المعرفة الشاملة، الحب الكلى» (٦٠)

- ١٠ -

إن المفارقة التي اعتمدها نص يقين العطش قد اتسعت
لاستيعاب خطاب إضافي آخر هو (خطاب الأقتعة) الذي اتكأ
مباشرا على دال (القناع) ذاته، حيث تردد إحدى وستين مرة،
لكن هذا التردد يرتفع ارتفاعا حادا عندما يلجأ الراوى إلى لغة
نسميها (لغة الضرب) الحسابية، من مثل قوله : (أقتعة كثيرة)
ص ١٠، ثم يصعد بهذه الكثرة إلى التحديد الرقمي (ألف قناع)

صه ١٠، ثم يصعد بهذه يصعد بهذه الكثرة إلى التحديد الرقمى (ألف قناع) ص١٦٦، ٢٤٤.

إن استدعاء دال القناع، يعنى أن هناك رغبة مضمرة فى (الستر والإخفاء) لتكمل المفارقة مع دال (العرى) الذى ينحاز إلى الانكشاف الظاهرى والباطنى، ومن هنا كانت فاعلية (القناع) على عدة مستويات، فهو يعمل على مستوى الظاهر والباطن كالعرى تماما، ويعمل على مستوى الذات والموضوع،، مثله - فى ذلك - مثل العرى الذى تسلط على الذات الحاكية حيناً، وعلى المحكى عنه أحياناً.

لقد استحوذت رامة على دال القناع ثلاث عشرة مرة، بينما استحوذ الراوى على إحدى عشرة مرة، ثم استحوذ (قناع كوناكرى) على إحدى وعشرين مرة، وتوزعت الترددات الباقية على (أقنعة الحياة) عموماً، و (قناع الكارتوناج) و (قناع الكونغو). وإذا حاولنا متابعة الدال خلال هذا التردد، فإن (قناع كوناكرى) يأتى فى المرتبة الأولى، هذا القناع الذى اشتراه الراوى سنة ١٩٦٠ من كوناكرى، وظل يلزمه شداً وجذباً منذ هذا التاريخ، حتى استحال من طبيعته المباشرة إلى طاقة حية رامية لحقائق الوجود المحيط بكل عمقها الأبدى الذى لا يمكن أن يكون له قرار ص٢٣٨، ثم تتحسر هذه الطبيعة الشاملة

ليستحيل القناع إلى معادل للراوى - على نحو من الأنحاء -
فبينهما تبادلات (فى النظر) وفى (المعرفة) ص ٢٤٠، وبينهما
تبادلات فى المشاعر الباطنية والظاهرية، ثم تصل العلاقة بينهما
إلى درجة الإسقاط، حيث يتم شحن (قناع كوناكرى) بكم هائل
من (الحبوط) ص ٢٦٨، ويدرك قانون (الزّمت) و(الحصار) ص
٢٦٨، وهو مكونات الراوى ذاته.

لقد حضر (قناع كوناكرى) بوصفه مفردة فى بناء (السيرة
الذاتية)، ثم أخذ فى التحول ليصير مفردة فى بناء درامية
السرد، حيث أصبح طرفا تقابليا مع (العرى)، ثم طرفا تقابليا
مع الراوى ذاته، ثم طرفا إسقاطيا مشحونا بتفاعلات تنفى عنه
شيئتيه ليستحيل إلى كائن حياتى له قابلية إرادية تسمح له
بالخلاص من هذا الراوى، بل الخلاص من النص كله، وكأن
القناع لم يكن، حتى إنه أثار الشك فى حقيقة وجوده بداية :
«هل كان لدى مثل هذا القناع أصلا ؟» ولعله لم يوجد قط» (١١)

فهل هذا الشك العميق فى وجود القناع، هو نوع من الشك
المضمر فى وجود (السيرة) ذاتها ؟ أم أن قناع كوناكرى هو
قناع الراوى الذى تمزق بين (الباطن والظاهر) حتى إنه كان
يعيش بأمنية أن يمتلك (وجهه بقناعه) الوحيد ص ١٠٦، بعد أن
مر بمرحلة تعدد الأقنعة التى شغلت سيرته الذاتية طولا وعرضا،

فمنذ الطفولة والأمنية التي تشاغله أن يلبس (القناع الفرعوني)
: «قلت لسامى : راوبنى قناع أمنحت الثالث منذ طفولتى» (١٢٣)،
فالقناع كان حتما مفروضا من الداخل منذ البدايات المبكرة
بوصفه نوعا من مواجهة الحياة التي أرهقته بمفارقاتها الدامية
صداً ٢٤١، وربما لهذا جاء القناع مشحونا (بالارتداد) تارة،
و(بالجهامة) تارة، و (بالآلم) تارة، و (بالرضا بالحرمان) تارة،
و(بالتخلى) تارة أخيرة، إن هذا القناع - باعتراف الراوى -
أصبح «الجانب الآخر غير المنفصل عما يخفيه» (١٢٣)

إن حضور القناع منتميا للراوى، يتفوق - كميا وكيفيا -
على حضوره منتميا لرامه، وبرغم ذلك فإن حقيقة كينونتها
الجسدية والروحية (قناعية)، فهي تقول (لا) عندما تقول (نعم)،
والرفض عندها نوع من القبول صداً ٢٤٤، وكل ذلك يحتاج إلى قدر
من التأمل لاستكشاف حقيقة هذا القناع الخارجى الذى يكاد
يشف عما وراءه صداً ٣٩.

واللافت هنا أن قناع رامه يمتلك ثباتا لا تمتلكه حقيقتها
الوجودية ذاتها. صداً ١٠٦، وعلى هذا الأساس الإدراكى بنى
الراوى علاقته بها، لا على أن لها قناعا واحدا، بل على أنها
تمتلك ألف قناع : «أنا أعاملك كمبدأ كونى، امرأة واحدة من
وراء ألف قناع» (١٢٤) وهذه الكثرة فى الأقنعة كانت كثرة متغايرة،

فالصمت - عند رامة - أحد الأقنعة التي تمتلكها ص ٢٣١،
(الخداع) قناع آخر من ممتلكاتها، وهذا ما أتاح لها أن ترتدى
قناع (كليوباترا) ص ٢٧٢، بل إن وجهها ذاته قد هجر حقيقته
الجسدية ليستحيل إلى قناع دائم ص ٢٥٥، كما أن تحولاتها
أتاحت لها أن تتوحد (بالقناع الأسود) الذي اشتراه الراوى من
كوناكرى : «هى أيضا ذلك القناع الأسود الحى المجسد بكل
عضويته وتموجه، ومع ذلك، جامد، حيادى» (٦٥)

وربما كان ذلك (الحوار الحركى) الذى أداره السرد بين
الراوى وقناع كوناكرى، ليس إلا حوارا بينه وبين رامة، عندما
لاحظ أن هذا القناع أخذ فى التحرك متجها للسقوط، ومدّ يده
ليمسكه، لكنه لم يستطع أن يقاوم حركته، برغم محاولة إمساكه
بكلتا يديه، وانتهى الأمر باختفاء القناع نهائيا ص ٢٤٨. وهذا
الاختفاء الأسطورى للقناع، يوازى اختفاء رامة فى (يقين
العطش)، حيث أخذ الراوى يناديها ويناجيها حال غيابها
النهائى : «أين أنت يا رامة، يا حبيبة العمر، لماذا هجرتى؟» (٦٦)
إن توحيد رامة بالقناع الأبتوسى كان نوعا من تحريك الدلالة،
تحريكا مفارقا من الإخفاء إلى الإظهار، كان نوعا من الوعى
الأسطورى برامة التى لم تكمل رقصتها أبد «من وراء القناع الأسود،
من وراء جدار سميك ليست فيه كرة مربعة، أرى رقصتها» (٦٧)

لقد قاد السرد هذا (القناع) إلى نواتر دلالية فيها من التوافق بقدر ما فيها من التخالف والتضاد، فهو ممثلي بكم هائل من (الصفاء والشفافية والنقاء) صه ١٠٥، وهو قادر على إنتاج الخيال والتخيل على صعيد واحد. ص١٦٧، وهو مالك لقدرة الحلول محل الأصل والقيام بدوره كما يحدث في (السحر الشرير) ص١٦٧، وهو قادر على الانتقال الضدي، فالمرأة تحمل قناع الرجل، «والرجل يحمل قناع المرأة، ويتخذ صورتها بون أن يتخلى عن رجولته» (٦٨) ثم هو - أخيرا - قادر على التخلص من مرجعيته المحفوظة ليستحيل إلى طاقة عرفانية خالصة : «القناع ملء المتاح، يصبح الستر انكشافا والحجاب رؤية» (٦٩)

يقول ابن منظور في لسانه إن القناع : ما تقتنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها، ويقول : إن الفارس المقنع هو المغطى بالسلاح. وكان قناع (يقين العطش) نوعا من مواجهة العالم بسلاح وهمي من الأغطية الخادعة، وأهم هذه الأغطية (الحب) «مهما تخفى وراء ألف قناع» (٧٠)

- ١١ -

ويستضيف نص (يقين العطش) خطابا يغذيه بطاقة درامية عنيفة، ونعنى به (خطاب الموت) الذي يكاد يتفوق على سابقيه

كميا، حيث يضم حقله مائة وثمانيا وثلاثين مفردة تتوزع بين :
الموت، الشهادة، القتل، الفناء، الاغتيل، الضحية، التهلكة،
الجثة، الدفن، القبر، التراب، المائت، المئوى، الجلال، التابوت،
المومياء، التحنيط.

وينتمى للراوى من هذا الحقل	خمس وثلاثون مفردة
وينتمى لعالم الفراغة	ثلاث وعشرون مفردة
وينتمى لمنطقة الإرهاب	تسع عشرة مفردة
وينتمى لموت الأصدقاء والمعارف	إحدى عشرة مفردة
وينتمى الموت لرامة	تسع مرات
وينتمى للموت العرقانى	تسع مفردات

وتتوزع باقى المفردات على سياقات متباعدة : موت عبد
الناصر، موت الأطفال، النيجيرى الضخم الجثة، الموت
الأسطورى لابنة الجنى بالنواة، موت الحب عموما، موت والد
سائقة التاكسى، والموت الاحتمالى لسائقة التاكسى، والموت
التقديرى لبولا.

إن هذا المؤشر الكمى يربط حقل الموت بالراوى بالدرجة
الأولى بوصفه صاحب التردد الأكبر، لكن هذا الربط له تأثيره
البالغ على إنتاجية هذا الحقل، حيث يفرغه من دلالاته الوضعية
الأولى (مفارقة الحياة) ليجعل من الموت الوجه الآخر للحياة، بل

يمكن القول إن انتماء هذا الحقل - الغالب - للراوى، قد جعله يفوق الحياة ذاتها فى حيويته وتدفقه، ويوازى العشق فى عمقه وديمومته، تلك الديمومة التى لا تعرف الوهن، فضلا عن الفناء والتلاشى، وربما لهذا نلاحظ أن إغراق الراوى فى حبه يصاحبه استحضار دال الموت ليقاوم به هذا الموت فى الآن نفسه : «يا رامة أموت فيك» ص١٩، «عينى رامة التى يموت فيهما» ص٢٣٤، «كان يموت أن يأخذها إليه» ص٢٨٧، «أموت أنا فى نزواتك» ص٢٩٠.

لقد أصبح الموت - عند ميخائيل - طاقة اختيارية، يوظفها للتوحد برامة بوصفهما (جلادين وضحيتين) على صعيد واحد، ولا غرابة أن تمتزج «الضحية والجلاد، ألا يتحد الوحش والفريسة فى كيان واحد أموت وأحيا، ودائما، بالتناوب، بالتعاقب، فى الآن نفسه معا، أهلك وأبعث حيا من قبرى الجديد» (٧١)

وبما أن الموت أخذ طبيعة اختيارية من ناحية، وتفوق على الحياة من ناحية أخرى، فإن الراوى كان يتطلبه كلما بلغ دروة النشوة : «أتمرغ على طياتها الوثيرة فى ويلندورف، وأشهق فى حميا العشق طلبا للموت» (٧٢)، ويظل الموت ملازما لميخائيل عندما يبحث عن الدفء عند رامة : «أحنى عليها، وبغنى وجهه

فى دغلة شعرها» (٧٣)، وقد أدركت رامة هذا البحث، فكانت تجاوبه، وتأخذه «فى صدرها لتدفن أله» (٧٣)

لكن الموت يرتد إلى مرجعيته الوضعية عندما يفارق أفق العشق الذى جمع الراوى برامة، فعندما يتحرك السرد إلى منطقة (الإرهاب) تنفتح ذاكرة الراوى على زمن الخصوية الوطنية عندما كان يتردد هتاف المصريين «نموت نموت ويحيا الوطن» (٧٤)، لكن الملاحظ أن هذا الارتداد للمرجعية الوضعية قد حافظ على إطار تلاحم الموت بالحياة، لأن الموت من أجل الوطن حياة على نحو من الأنحاء.

وتتكامل رامة مع ميخائيل فى هذا الحقل الصياغى، برغم أن دواله المنتمية إليها محدودة، (تسع مفردات)، لكن هذا التردد للدوال ظل فى إطار (الحياة)، أو فى إطار (المحافظة على الحياة). فعندما حاول رئيس البعثة أن يفتصب رامة فى نيويورك، لم تجد وسيلة لمقاومته إلا أن تستدعى (حالة الموت) المحايدة، قالت : «سأنام كما أنا، كالجثة، كالميتة، وأتركك تفعل ما تريد ميتة أمامك، تفضل إذن» (٧٥)، وهذا المقاومة السالبة بالموت كانت تتحول إلى تنفق حياتى عندما يعتدل السياق ليجمعها بميخائيل تنصت لشعره، قائلة : «أنا أموت فى الشعر» (٧٦)، ثم تجعل توقفها عن الرقص نوعا من الموت : «عندما

أرقص أحس بالحياة، غير تلك موات ويور» (٧٧)

ويستعيد حقل الموت حقيقته الحياتية عندما يحيط بزمن
الفراعة، بوصفه الزمن الأثير عند الراوى، أو بوصفه الزمن
المصرى الصحيح الذى لم يستطع الموت أن ينال منه، أو يحوله
إلى مجرد (ماض). إن الزمن الفرعونى هو الزمن الذى لم
يتوقف فى مصر برغم ما مر بها من تقلبات سياسية ودينية :
**«توابيت الملوك القدامى معمورة زاهية، ليس للموت سطوة
عليها» (٧٨)**

وهذه الغواية للزمن الفرعونى كانت فاعلا فى دفع رامة -
بوصفها إسقاطا لمصر فى جانب من تحولاتها - إلى دخول هذا
الزمن الأثير، فهى «مومياة تتيقظ» ص٩٥، وشعرها :
«قناع مومياة ملكية» ص٩٦، وهى (الأميرة ميريت) التى دخل
عليها المعلم زهران قاعة الدفن ورأى المومياة هتف «يا بوى :
الست رامة، الست رامة بعينها ورب الكعبة .. هى والله العظيم
.. سبحانه الخلاق» (٧٩)

ويحضور منطقة الإرهاب، يوغل الحقل فى حقيقته المرجعية
الدامية توافقا مع طبيعة هذه المنطقة التدميرية، فالإرهابيون لا
يعرفون إلا القتل نون تورع، وكل لحظة عندهم لا تتسع إلا
للاغتيال ص١٥٢، وإن كان الموت فى انتمائه للإرهابين يستحيل

إلى شهادة من وجهة نظرهم «فمن قتل دون عرضه فهو شهيد»^(٨٠)، وقد اتخذ الإرهابيون الموت أداة يحاصرون بها كل من يسعون إلى ضممه لزمريتهم، (فسمر حمدي) رمز الفساد، تتحول إلى لبس الأبيض خلف الحجاب والخمار خلال حصارها في (فلسفة الموت) وعذاب القبر والثعبان الأقرع. صه ٤.

ويحافظ الموت على مربوده المعجمي أيضا عندما يطول مجموعة أصدقاء الراوي، لكنه يهجر هذا المربود عندما يتحرك إلى منطقة العرفانية، حيث يعاود الموت حضوره بوصفه امتدادا للحياة، أو بوصفه مرحلة نوم مؤقتة تأتي بعدها اليقظة الحقة، ثم يحضر الموت ببعده المسيحي الذي يمثل قمعا للأهواء وقهرا للنفس من أجل الوصول إلى المطلق الحق.

ويطول الموت الراوي بهذا الاعتبار، أي بوصفه موتا نفسيا لا جسديا، أو لنقل : موتا محايدا بين التدمير والتكوين : «أحبس طوفان الشوق والحب، أحجز أمواجه العارمة التي تهدد بتدمير كل شيء لو أنني أطلقتها. قال : هل إذا بفتتها في رمال نفسي المتحركة تموت ؟، أم تزداد شراسة حياتها»^(٨١)

لقد أخذ حقل الموت عدة مسارات مبتعدا عن مربوده المعجمي حينا، ومقتريا منه حينا، ومنفصلا عنه حينا، فهو مع الراوي شيء فوق الحياة ذاتها، ومع رامة أداة حماية من هذه

الحياة، ومع الإسلاميين الجدد كان أداة تدمير، ومع الأصدقاء كان أنشودة فقد، ومع العرفانية كان حالة مؤقتة على المستوى الجسدى والروحى، ثم هو - قبل هذا وبعده - كان طقس الدخول إلى الزمن الأثير؛ زمن المصرية الخالصة، أى أنه كان طقس إحياء لا إماته.

- ١٢ -

إن متابعة نص (يقين العطش) تؤكد أن أحاديته النصية أحادية وهمية، وأن طبيعته هى الكثرة، لكن الكثرة تتجاوز النصية إلى (الخطابية)، نعى أنه نص واحد متعدد الخطابات كما سبق أن أشرنا، وهذه الخطابات التى عرضنا لها فى المحاور السابقة ليست وحدها هى مؤشر التعدد، بل إن النص يضم غيرها من الخطابات التى لا تقل أهمية عنها، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابعها متابعة كمية وكيفية، فهناك (خطاب الزمن)، وهو خطاب منتشر فى كل مفاصل النص، متعدد المداخل والمخارج، متعدد المساحات، وقد تحقق له هذا الانتشار بفاعلية مؤشره الكمى، حيث حاز حقله ألفا ومائتين واثنين وعشرين مفردة، مثل: (الزمن - الأبد - الديمومة - الوقت - الماضى - القرن - النهار - الليل - العصر - السنة - الغد -

الأمس - الشهر - الأسبوع - الساعة - اليوم - هنية -
(الآن). لكن من بين مفردات هذا الحقل الزمنى يأخذ زمن
الحضور أهمية خاصة بوصفه ركيزة تفجر السرد، الذى يتحرك
منها حركة بنولية للوراء البعيد أحيانا، والقريب أحيانا أخرى،
ويتحرك للأمام الذى يحتوى الآتى المجهول، لكن هذه الحركة
المزوجة لم تستطع أن تتغلب على لحظة الحضور بكل بسطوتها
التأثيرية، ومن ثم حاز دالها (الآن) على كم مرتفع من التردد،
حيث يبلغ مائة وأربعين ترددا، بنسبة ١٢٪ من جملة مفردات
الحقل تقريبا .

وهناك (خطاب المفارقة) الذى ترددت له مجموعة من الأبنية
المباشرة (الطباق والمقابلة) تبلغ أربعمائة وستين بنية تعمل على
إنتاج الثنائية الضدية أحيانا، والثنائية التكاملية أحيانا أخرى،
ومن ثم تجلت رؤية الإبداع لعالمه فى إطار هذا الانشطار
التكاملى الذى لاحظناه أولا بين (ميخائيل ورامنة)، ثم طال
مفردات الواقع جملة، ثانيا، لكن هذا التكامل يستحيل إلى تنافر
مطلق فى مناطق بعينها، كمناطق (المسيحية والإرهاب). وسواء
أكان الانشطار تكامليا أم تنافريا فإنه قد خصب النص بخط
درامى عميق تتصادم فيه الشخصيات والمواقف والأحداث
تصادما فادحا تتكاثر ضحاياه الخارجية والداخلية تكاثرا فرديا

وجماعيا، تكاثرا جزئيا وكليا، ومن ثم تكاثرت ضحايا هذه
المفارقات، وربما كانت متناقضة، وإحساسات متقابلة تتوازى مع
طبيعة المفارقة فى يقين العطش.

واللافت فى بناء المفارقة فى النص أنها لم تكن تأنف من
إنتاج دلالتها من الأحادية ذاتها، فلا مانع أن يكون (الجسد هو
الروح) صد١٢٠، ولا مانع أن يكون الرجل (محبوبا ومكروها)
فى الآن نفسه، صد١١٠، ولا مانع أن تكون الأنثى (صائدة
ومصيصة) فى آن صد٧٥. وهناك (خطاب اللون) بكل تجلياته
المباشرة وغير المباشرة، وبكل إسقاطاته ورموزه، وتردد له حقل
يضم أربعمئة وعشر مفردات تكاد تستوعب بطبيعتها اللونية
عناصر الواقع الحاضر أو الغائب فى (يقين العطش).

ولو أخذنا نموذجا لهذا الاستيعاب الشمولى (رامة) مثلا،
فسوف نلاحظ أن حضورها النصى لا يتجلى إلا خلال اللون :
(وجهها القمحي) صد١٢، (عينها الخضراوان) صد١٢، وهذه
اللونية الملازمة للعينين كانت عالية التردد فى النص (٨٢) و
(شفتها الحمراءوان) صد٢٧٥، و (سمرة وجنتها المضرجة)
صد٢٥٥، و(ناهداها السمران) صد٥٠، و (اللمة بسمرتها
الداكنة) صد١٦٣، و (الكتفان السمران) صد٢٩، و(الأصابع
السمرء) صد٥٨، و (الأظافر المصقولة باللون اللؤلؤى الفاتح)

صهه و (اللون الزئبقى الفضى) صد١٨٣، وتمتد السمرة إلى (البطن) المصقولة صد١٤٣، و (الساقين العبلتين السمراوين) صد٢٨٩، ومثلهما (الفخذين) صد٧٣، و (القدمين) صد١٠، و (الرسغ) صد٢٧، ثم تأخذ السمرة طابعا شموليا فى لون البشرة صد١٦٩، والجسم صد٢٥٦.

وتتسع اللونية لكل ما يتصل برامة، فقمصان نومها من النايلون الأبيض صد٧٣، أحيانا، والأزرق أحيانا أخرى صد٧٣، وسوتيانها أبيض صد٢٨٧، وإيشاريها شفاف الاحمرار صد٣٠٤، وكوفيتها زرقاء، وفستانها حريرى مشجر بالأخضر صد٤٢، وموورتها بيضاء، وقرطها أخضر صد٢٣٤، وخاتمها ذهبى فى لون النبيذ القانى صد٢٥٥.

إن اللونية كانت النافذة التى أطل منها ميخائيل على رامة، مع الاحتفاظ لها بطبيعتها الشفافة النقية : «أُتْظَلِّين أبدأ بالرغم من كل التباس، نقية حتى فى تعدد ألوانك وظلالك، لن يغمرك الظلام يا رامتى» (٨٣)

- ١٣ -

إن العناية بتعدد الخطابات فى (يقين العطش) لا تنفى العناية بنصيته، وبخاصة عند انحياز هذه النصية إلى الروائية،

وإن كانت روائية هذا النص روائية رواغة، ما يكاد المتلقى يمسك ببعض خواصها حتى تتسرب منه إلى مسارات ومساك لا يستطيع الخلاص منها إلا بمجاهدة، ليعود إلى الروائية مرة أخرى، ولا شك أن هذه العودة رهينة بالسريية التي أحكمت سيطرتها على النص ودفعت به إلى زمنها الأثير، زمن المضى، وهو زمن مزوج بطبيعته، لا حتوائه على زمن الحدث ذاته، ثم زمن الحكى الذى يستحضره، والزمان حاضران فى كل دفقة من دقات يقين العطش، وقد وظف السرد - فى هذا الإطار - بنيتين بالغتى التأثير، هما بنية (القول) التى ترددت ألفا ومائة وعشر مرات، وبنية (الكينونة) (كان) بزمنها الماضى، ولا يجاوز النص صيغة (كان) إلى (يكون) إلا إذا أخضعها لسطوة النفى (بلم) الذى ينقل زمنها للماضى (لم يكن)، وقد ترددت هذه البنية تسعمائة وعشر مرات.

إن سيطرة البنيتين قد تجلت فى اتخاذهما مفتتحا لدقات النص، وهى تسع دقات استحوذت (كان) على أربع دقات :

١ - الرقصة لم تتم : «كان حسه بالفقدان الذى لا يعرض عميقاً» ص ٩.

٢ - جسد غامض الوضاعة : «كان يجاهد للوصول إلى شيء ما» ص ٢٠١.

٣ - قناع الأبنوس الأسود : «كان الماء والفرح يغمرهما»
ص٢٣٧.

٤ - يقين العطش : «وكانت جنجر روجرز تنظر إلى بعينين
ماكرتين» ص٢٧١ .

واستحوذ فعل القول على ثلاث دقات :

١ - دخان معلق في الهواء : «قالت له : كنت قد جئت من
سدمت الجبل» ص٣٧.

٢ - رمح مكسور : «ماذا قلت يا أوغسطينوس القديس؟»
ص٩٩.

٣ - جسد طعين : «قالت له : كانت الشمس لم تكد تطلع»
ص١٣.

والدفتان الباقيتان وظف النص فيهما فعلين ماضيين، الأول

في :

١ - جسد ملتبس : «رامة مازالت» ص٦٧. والثاني في :

٢ - عيان مفتوحتان في العتمة «جاء عم أحمد العريجي»
ص١٦٩.

ولا ينتقص من سطوة الزمن الماضي تقدم الاسم (رامة) على
الفعل (مازالت)، لأن الفعل قد امتد أثره إلى ما سبقه كما امتد
إلى ما لحق به، (رامة مازالت). والكثافة الترددية لبنية (القول)

تميل (ببيقين العطش) إلى الحكائية الروائية، لأن فعل (القول) يطلق على (الكلام) الذي يلفظه اللسان، أى يحكيه، لكنه موظف هنا لنقل الكلام من الشفاهة إلى الكتابة، وقد أوضح سيبيويه أن مهمة هذا الفعل هي الحكى^(٨٤) : حكى الكلام الذى تم إنتاجه سلفا، مع إعطائه نوع خصوصية حوارية قريبة مما نطلق عليه (الحوار المحكى)، نلاحظ مثل ذلك فى تبادل فعل القول بين رامة وميخائيل :

«قالت له : اسمع منى بقى- نحن لا نلتقى أبدا مرة أخرى.
قال بلهفة : لا، لا يمكن-»

قالت : خلنا عمليين، يعنى، وواقعيين، قد لا نلتقى أبدا بعد الآن.

كما قلت : أنا مسافرة فى بعثة إلى متاحف المتروبوليتان، وبيروكلين، قال بلهفة مكررا نفسه من الصبمة لا يجد شيئا آخر يقوله» (٨٥)

ويستمر الحوار المحكى يعيد إنتاج الملفوظ الشفاهى الذى سبق إنتاجه فى الزمن الأول، زمن الحدث ذاته، وكانت مهمة النص الحاضر نقل ما حدث وما قيل إلى صيغة روائية خلال ثنائية (قالت - قلت).

لكن الملاحظ أن فعل القول - فى يقين العطش - لم تقتصر

وظيفته على هذه المهمة الحكائية، بل إنه تحمل وظيفة إضافية تجاوز الملفوظ الصوتي بطبيعته الخارجية، لتتعامل مع (المعتقد) الداخلى، وتطرحة مجسدا فى مفردات وجمل وفقرات، نلاحظ مثل ذلك فى حوار الراوى مع رامة :

يقول : تظل كبيرة، غير قابلة للابتدال، غير قابلة للنزول إلى الأرض»^(٨٦) . فالراوى هنا لم يستهدف أن يحكى ملفوظه الأول، وإنما استهدف نقل يقينه الداخلى تجاه رامة بكل تضخمها وتعاليلها الذى لا يقبل التسفل والنزول.

وإذا كان فعل القول قد حصر مهمته فى الداخل، فإنه - أحيانا - كان يعمل فى إطار الخارج لينقله إلى الداخل - أيضا - وهذه الوظيفة الإضافية قد وقع اختيارها على دال يؤازرها فى مهمتها هو دال (النفس)، وقد تردد الفعل ملازما لهذا الدال حوالى ستين مرة فى مثل : «قال لنفسه : يا سلام يا أخى» ص٢٣، «قال لنفسه : أنا الذى طلبتها» ص٢٤.

ومتابعة إنتاجية هذا الفعل - سواء تلازم مع دال النفس أو انفصل عنه - تؤكد أن هذه الإنتاجية كانت كثيفة وشاملة، فبجانب ما رصدناه من نواتج، نلاحظ أن الفعل قد تكون مهمته (المخاطبة) و (الادعاء) و (الابتداع القولى والحدثى) و (الظن). ولا شك أن هذه النواتج قد شاركت فى استقرار النص -

مؤقتا - فى منطقة الروائية، كما أن تردد الفعل ذاته قد شارك فى إعطاء السرد طابعا صوتيا ذا تأثير قوى على المتلقى، لأنه تأثير مزوج يدفعه إلى استقبال النص فى أفقه الحضورى أولا، ثم الارتداد من الحضور إلى زمن الماضى، زمن الحدث الفعلى ذاته.

ويبدو أن فعل القول قد تمسك بوظيفته الأولى وهى إنتاج (الحوار المحكى) ولم يتخل عنها إلا عندما تستولى (الجسدية) على مهمة الإنتاج ذاته، سواء أكان الاستيلاء ممتدا أو محدودا، وهو الأمر الذى لاحظته الراوى فى قوله :

«كان الحوار الجسدى بينهما من نوع خاص جدا، صانق وحاد وواثق من المعرفة ومن التفهم، واثق من أنه لن يساء توليه، ليس فيه أنانية، وليس فيه غيرية، ليس فيه تعال ولا تصاغر قال : أهذا حوار كامل إذن ؟ بل هو تكامل حقا، تغير وتوحد فى الآن نفسه» (٨٧).

أما البنية الأخرى (الكيئونة) فكانت وظيفتها الأولى مؤازرة البنية الأولى (القول) فى إنتاج الحكائية، أما وظيفتها الثانية، فكانت دفع هذه الحكائية إلى منطقة الزمن الماضى، سواء أكان الماضى قريبا أم بعيدا.

واللافت أن البنيتين كانتا تميلان إلى التجاور أو التقارب فى

نص يقين العطش، وقد تردد التجاور خمسا وثمانين مرة، أما التقارب فيكاد يستغرق الترددات الباقية، فعلى مستوى التجاور يقول النص : «قالت : كان البيت خاويا» ص٢٦، وعلى مستوى شبه التجاور يقول : «قالت له : كان واضحا» ص١٨، وعلى المستوى نفسه يقول : «قال : عندما كنا فى أسوان» ص٣٧، وعلى مستوى التجاور يقول : «قال : لكن الرجلين كانا يتهاامسان» ص٢٠٣.

نلاحظ فى (التجاور) أنه لا يوجد فاصل صياغى بين البنيتين، ومن ثم تتداخل دلالتهما تداخلا حميما يكاد يشكل منهما دلالة واحدة، أما فى (شبه التجاور)، فإن الفاصل كان فى النموذج الأول الجار والمجرور (له)، وفى النموذج الثانى كان الظرف (عند) وكلاهما من الأبنية النحوية التى تمتلك حرية واسعة فى الحركة للأمام والخلف، ومن ثم كان احتلالهما المساحة بين (القول) و (الكينونة) غير مؤثر فى تلاحم دلالتهما. وفى (التقارب) كان هناك فاصل صياغى حقيقى مكون من (لكن) و (اسمها)، لكنه فاصل محدود لا يفصم العلاقة بين البنيتين فصما كاملا.

ولا نستطيع أن ننهى هذا المحور بون الإشارة إلى أن بنية (الكينونة) كانت ذات تأثير بالغ فى شدّة يقين العطش إلى عالم

الحكى القديم، كما فى المرويات الشعبية، أو حكايات ألف ليلة (كان ياما كان)، وهذه وتلك تعمل على استعادة الزمن القديم، زمن الحلم الذى سعى إليه نص يقين العطش سعيا حميما، وبخاصة زمن ميخائيل بكل معلماته الثقافية والدينية والعاطفية، حتى إنه يمكن القول إن النص الحاضر كان بمثابة مرثية لهذا الزمن الجميل :

«أهذه مرثية سنتمنتالية لا معنى لها ؟»

أم هى، منى، مجرد وقوف على حافة المرثية» (٨٨)

ولأمر ما أصر قدامة بن جعفر على ربط صيغة الفعل الماضى (كان) بفرض الرثاء. (٨٩)

- ١٤ -

ولا شك أن هذه المرثية كانت مشغولة بخيوط من الشعرية التى تسلت إلى معظم دقات النص وهزت انتماؤه النوعى، حتى لو أننا ادعينا أننا فى مواجهة قصيدة نثر لما تجاوزنا الصواب، ونظرة سريعة إلى مجمل نص يقين العطش توثق هذا الادعاء، سواء أكانت الشعرية هنا منوطة بالأبنية الصياغية وتشكيلاتها المجاوزة، أو منوطة بالأبنية الإيقاعية بكل صوتيتها الصاخبة حيناً، والهادئة حيناً آخر، ولا نستطيع فى هذه الدراسة أن نتابع

المساحات الصوتية المحدودة، فهي تكاد تغطي النص في مجمله، لكن الذى نهتم له هو هذه الصوتية عندما تتسع حتى تشمل الصفحة الكاملة، أو ما يقترب من الصفحة، كالصفحة الثالثة والتسعين مثلاً التى اعتمدت حرف (الباء) فى إنتاج صوتيتها، حيث تتردد فى كل دال من نوال الصفحة :

«بيداء معشوشبة يبابها أبيض أصهب، إطباق متراكب، ابتسام مبتئس، بهرج شاحب، ابتلاء بالمباهج» إلخ (٩٠)

إن يقين المبدع بشعرية الدفقة جعله ينقلها إلى ديوانه (طغيان سطوة الطوايا) بوصفها نصاً شعرياً.

إن انحياز يقين العطش إلى منطقة الشعرية كان وراء غواية صياغية لافتة، هى غياب أدوات العطف، التى تحيل الصياغة إلى سبيكة متلاحمة تتوالى دون فواصل صياغية، حتى ولو كانت هذه الفواصل مهمتها الربط، وهو ما نلاحظه فى بناء الشعر العمودى الذى تتوالى أبياته دون احتياج لهذا الربط الصياغى.

نلاحظ هذا الانسياب الصياغى فى قول يقين العطش :

«قال : التهكم منه، التقليل من شأنه، السخرية به، الشك فى

حقيقته، أليست هذه أيضاً حيلة سانجة لا تلغيه ولا تنفيه» (٩١)

ويوغل يقين العطش فى شعريته عندما يضيف إلى الصوتية الحرفية، والانسياب الصياغى، الأبنية التعبيرية المفارقة

لمعجميتها، الحاجة لنواتجها الدلالية الأولى، وبخاصة فى مناطق
 الثنائية بين ميخائيل وراما التى آلت إلى التوحد :

«فى عمار موجة اللعب فى البحر تعرف شهوات المعرفة طريقها،
 لوحدها، شراعها مبسوط حتى آخره، ممثلى بالرياح البهيجة،
 استكشاف للعمق تحت السطح الساجى، برفق، ولكن بتصميم
 وعزم. شعلة مستقيمة ندية ومتوهجة فى آن، تجوس، وتتفحص
 ككوز المرجان الطرية الحية النابضة، غارقة، دون ألم فى مائها.
 بين نراعيه جسم السفينة المدور، هضيم الخصر، وشامخ
 الصدر، يخوض غمرات يم العرفان، لا يشهق، لا يريد أن يطلق
 - بعد - صرخة النشوة الأخيرة» (١٧)

إن لغة هذه الدفقة يمكن أن نطلق عليها (اللغة المرأة)، فى
 مقابل (اللغة الزجاجية) هذه اللغة التى تسمح لنا باختراقها إلى
 مربودها المعجمى أو الواقعى أو العرقى، على معنى أنها تتقلنا
 من اللغة إلى العالم، أما اللغة الأولى فإنها لا تعكس إلا ذاتها،
 ولا تسمح بأى اختراق صغير أو كبير، لأن الناظر فى المرأة لا
 يرى إلا نفسه، وكذلك (اللغة المرأة)، وهذه خصيصة اللغة
 الشعرية الحقّة.

وتبلغ الشعرية ألقها الأثير عندما تنفتح على الخطاب
 الشعرى التراثى عموماً، وعلى الخطاب الشعرى العشقى على

وجه الخصوص، وعلى وجه أخص أصوات الشعراء الذين خاضوا غمار تجربة العشق الجسدى وغير الجسدى، أى أن يقين العطش لم يكف بأصوات شخوصه، بل أزر هذه الأصوات بأصوات إضافية تنتمى - غالبا - إلى منطقة الشعرية، دون أن ينفى ذلك حضور أصوات أخرى خارج منطقة الشعرية، وقد سبق أن رصدنا حضور الشخوص بأصواتها المسيحية والإسلامية، وبأصواتها المحايدة التى حلت فى المتن وشحنته بطاقة هائلة من القداسة التى يمكن اعتبارها قداسة أرضية على نحو من الأنحاء. وسبق أن رصدنا حضور (الأعلام) بكل كثافة، سواء أكان هذا الحضور هامشيا، أم فاعلا فى إنتاج الحكائية، لكن فى هذا السياق سوف نقتصر على أصحاب المغامرة العرفانية العشقية الذين حضروا بأسمائهم تارة، وبملفوظهم تارة أخرى، ويطول بنا الأمر لو تابعناهم متابعة استغرافية، لكن الإشارة تكفى عن العبارة، كما يقول أهل الطريق.

وربما كانت أهم شخصية فى إطار المغامرة العشقية هى شخصية (قيس)، وأهميتها لا تأتى من وظيفتها الإبداعية فحسب، وإنما تأتى من أن كثيرا من العرفانيين قد تقمصوا جانبا من شعريته، بل تقمصوا جانبا من تجربته العشقية الملحقة فى آفاق (الجنون).

نلاحظ - مثلا - استدعاء يقين العطش للمجنون في قوله :

فيا حبها زنى جوى كل ليلة

ويا سلوة الأيام موعداك الحشر

استدعاه على نحو يكاد يكون صريحا في قوله :

إن حبه لم يكن ضروريا أن «يناجيه بمثل ما فعل رصيفه

الهدلى القديم، أن يزيده - هذا الحب - جوى كل ليلة، ولا كان

ضروريا أن يهتف بسلوة الأيام أن موعدها الحشر» (٩٣)

وهذه المباشرة في الاستدعاء تتحول إلى نوع من التنصيص؛

عندما تتجه إلى (ذى النون)، يقول الخطاب الحاضر : «مع بلبائته

ذى النون العارف بكل الآلهة : أموت وما ماتت إليك صيابتى، ولا

قضيت من صدق حبك أو طارى، وقال معه - بعد ذلك - فى

حشاي داء مخامر لا يريم، هد منى الركن وانبث إسرارى» (٩٤)،

فملفوظ ذى النون حاضر بتمامه تقريبا حيث يقول:

تحمل قلبى فيك مـالا أبشه

وإن طال سقمى فيك أو طال إضرارى

وبين ضلوعى منك ما لك قد بدا

ولم يبد بانيه لأهل ولا جار

وبى منك فى الأحشاء داء مخامر

فقد هدمنى الركن وانبث إسرارى

وغواية يقين العطش مع ذى النون كان لها حضور واضح،
حتى إنه عاد إلى استدعائه بملفوظه مرة أخرى فى قوله :
«أموت - إنن - وما ماتت إليك صبايتى، ولا قضيت من ورد
حبك أو طارى» (٩٥)

أموت وما ماتت إليك صبايتى
ولا قضيت من صدق حبك أو طارى
مناى - المنى - كل المنى - أنت لى المنى

وأنت الغنى - كل الغنى - عند إفقارى
لكن استدعاء العرفانيين لم يكن دائما بمثل هذا الوضوح، بل
إنه قد يعتمد مجرد الإشارة التى تستدعى النص الغائب بتمامه،
نلاحظ مثل هذا عندما يستعيد (يقين العطش) بعض لحظات
اللقاء بين رامة وميخائيل على شاطئ ميامى. فيقول :
«وهو الذى على حبه للبحر وتدلّه به يخشاه خشية الهلك،
ويهجس به دوما أن (سينكسر السفين)» (٩٦)

فالسرد هنا يستدعى قطاعا محدودا من ملفوظ الحلاج مع
إدخاله سياقاً يوافقه، لكنه يستدعى - بالضرورة - لوازمه الحلاجية
التي يسعى إليها الإبداع بوعى أو بدون وعى، يقول الحلاج :
ألا أبلغ أحبائى بأنسى ركبت البحر وانكسر السفينة
على دين الصليب يكون موتى ولا البطحا أريد ولا المدينة

وعلى نحو أشد خفاء يستدعى نص (يقين العطش) الخطاب الشعري لإمام الشعراء، امرئ القيس، فعندما يطرح النص الحاضر بعض تساؤلاته الداخلية على رامة يقول :

«هل هي معي ؟ لماذا لا أراها ؟»

أم هي هذا البحر الليلي نفسه ؟» (١٧)

فهذا البحر الليلي ينتمى إلى منتجه الأول (شاعر الشعراء) امرئ القيس في قوله :

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى
وفى خفاء بالغ - أيضا - يستدعى النص الحاضر (الصباح
الكئيب) الذى يساوى الليل كآبة فى قوله : «هل يشرق النوم
بصبح كئيب» (١٨)، وهذا الصباح الكئيب هو - أيضا - صبح
امرئ القيس :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

إن ما رصدناه هنا لا يستغرق جملة استدعاءات يقين العطش، وإنما يشير فقط إلى طبيعته المنفتحة التى تمتص غيرها من النصوص امتصاصا مباشرا أو غير مباشر، خفيا أو واضحا، اجتزاء أو تنصيضا، فهناك الاستدعاء الكثير الذى قد لا يغيب عن المتلقى النمونجى، إذ يستحضر النص بعض

مقولات النفرى وابن عربى وابن الفارض وجريير وسواهم من أساطين القول.

ويتوافق مع هذا الانفتاح على الخطاب الشعرى الانفتاح على (الخطاب الموسيقى) الذى أوغل فى الموسيقى الإنسانية القديمة والقريبة، واتكأ على الموروث المصرى القريب والحاضر، وبخاصة (سيد درويش) فى تجلياته العشقية (كلنا فى الغرام ما فيش كده) ص ٢٢٢، ومحمد عبد الوهاب فى مناجاته الباكية (لا أنت ناوى تغيب على طول) ص ١٢٩، ص ٢٩٣، ومحمد عبد المطلب فى سعيه للنسيان (كان حلم وراح انساه وارتاح) ص ٢٦٢.

ولا شك أن الإبداع كان واعيا بمحاوراته مع السابقين، وواعيا بوظائف هذه المحاوره فى إنتاجيته الحاضرة من ناحية، ومشاغلة بواخلة العاطفية والثقافية من ناحية أخرى، حيث يقول: «قال : وما كانت صحبتى للشعراء والصوفية القدامى، وشغفى بأغاني الحب المصرية، إلا نوعا آخر من ترميم جوانب الروح المنهارة، صقل للخشونة التى خلفتها عواذى الأيام وتقلبات المحن على حيطانى من جؤم»

قال : أعبث أقمأ فى صحبتهم ولا شغفى - ولا فى الترميم - من عزاء هو جهد عقيم، أريد أن أكف عنه، ولا أملك إلا أن أمضى فيه» (٩٩)

إن متابعة (يقين العطش) لا تسمح للمتابع أن يفرغ منها
دون أن يعرض لخصوصيتها البنائية التي حققت لها نصيتها،
ولاشك أن (الراوى) كان أهم الركائز التي حققت النصوصية من
ناحية، ومالت بالنص للروائية من ناحية أخرى، خاصة إذا
أدركنا أننا لسنا فى مواجهة راوٍ عادى، أو راوٍ سلبى، أو راوٍ
هامشى، بل إن الراوى فى يقين العطش يكاد يكون هو ركيزة
الحكى، وركيزة إنتاج الحدث، وركيزة إنتاج اللغة، ثم هو ركيزة
إنتاج ذاته، ولا يمكن تحديد هذه الركائز وفاعليتها المباشرة أو
غير المباشرة، دون تحديد الموقع الذى احتله ذلك الراوى ومارس
خلاله هذه الوظائف المركزية، وإن كان الملاحظ صعوبة تحديد
هذا الموقع الذى احتله، لأنه كان دائم التحرك من موقع لآخر،
ومع كل حركة تتغير الوظيفة، وتتغير الطبيعة الإنتاجية، ويطول
بنا الأمر لو رحنا نتابع هذه المواقع متابعة تفصيلية واستغراقية،
فهى جديرة بدراسة مستقلة، ومن ثم فإننا سوف نكتفى
برصدها خلال أبنية بعينها تتجلى فيها تجليا واضحا، وفيما
نرصده إشارة لما لم نرصده، أو لنقل : إن الحاضر إشارة
للغائب .

وربما كانت أهم هذه المواقع، منطقة (الداخل) السردى

والحوارى، وقد احتلها الراوى اعتمادا على ضمير المتكلم (أنا) الذى يجسد الراوى داخل الحكى على نحو مباشر، فى مثل قوله: «عندما ذهبت إلى قرطا جنة، كانت تفور من حولى فى كل مكان قدر تغلى بألوان الحب الحرام، لم أحب بعد، لكننى كنت أحب أن أحب، ولأنه كانت عندى حاجة، ورغبة عميقة الغور راسخة، كنت أمقت نفسى، لأننى لم أكن أحتاج، ولم تكن عندى رغبة» (١٠٠)

وفى مثل قوله : «كانت جنجر روجرز تنظر إلى بعينين مكرتين معابشتين ضاحكتين ومغويتين فى وقت معا» (١٠١) لقد احتل الراوى هنا منطقة الداخل المنتمية إليه فى الاقتباس الأول، والمنتمية إليه فى الاقتباس الأول، والمنتمية لرامة فى الاقتباس الثانى معتمدا على ضميره (أنا) الذى تردد سبع مرات فى الأول، ومرة واحدة فى الثانى خلال الضمير فى (إلى). لكن الملاحظ أن احتلال الراوى لمنطقة الداخل له ولغيره، يجعل رؤيته محدودة بحدود الموقف الذى يشارك فيه سلبا أو إيجابا، ومن ثم فإنه كان يتخلى عن هذه المنطقة ليقف فى (الخارج)، وهذا الخارج يتيح له نوعا من الرؤية الشمولية التى تتمكن من مشاهدة (وجهى العملة) معا، وهنا يتغير الضمير من (المتكلم) إلى ضمير (الغياب) غالبا، كما فى قوله :

«كانت قد قالت له : عندي مشكلة معك، أنت لا تتكلم، ولا تقول، ولا تقضى بما يهجس خاطرك» (١٠٢)

فالراوى هنا قد احتل منطقة خارجية، وأصبح دوره متلقيا، يستمع إلى ما تقوله رامة ليخائيل، صحيح أن (ضمير الغائب) قد تحول إلى (ضمير للخطاب)، لكن المخاطبة ظلت فى إطار الغياب نتيجة لوقوعها تحت سطوة الفعلين (كانت - قالت له).

ويلاحظ أن الراوى لم يكن متغير الموقع فحسب، بل كان - أيضا - متغير الإمكانات والقدرات، فكانت القدرات تبلغ أقصى مداها عند تتعلق (بالمعرفة) عموما، وهذه المعرفة كادت تستوعب ثقافة العالم القديم والجديد فى مجالاتها ومستوياتها المختلفة، بل إن هذه القدرات كانت تطول ما خفى عن الراوى، فنراه يرصد ما لم يره اعتمادا على خبراته ومعارفه وتوقعاته الذاتية، فعندما ذهب رامة للعشاء مع مصطفى الحجار، وعادت من سهرتها، يرصد الراوى كل ذلك دون أن يكون مشاركا فيه، ودون أن تحكى رامة شيئا عنه :

«وعندما جاءت بعد منتصف الليل، متفتحة متضرجة منفعة من الأكل والجو الفخم، والنيبذ المنتقى بخبرة» (١٠٣)

بل إن هذه القدرات كانت تطول أعماق رامة الداخلية، وتكشف أبعادا ربما لم تكن رامة نفسها تتركها، ويخاصة علاقتها بجسدها :

«وهى عارية، أو شبه عارية، جالسة أو نائمة، أحس دائما أنها قريبة إلى هذا الجسد، مطمئنة إليه، بل سعيدة به، يعنى سعيدة بمجرد وجوده، بمجرد عريه وتجرده وتحرره ونقاء معنائه الملىء الكثيف المتطاير من خفته» (١٠٤)

لكن هذه القدرات كانت تنكمش أحيانا، حتى يخفى على الراوى جانب من الأحداث أحيانا، وجانب من الدواخل العميقة لرامنة أحيانا أخرى، فعندما كانت تستدعيه رامنة فى الفجر ليحضر إليها فى غرفتها، لم يكن يدرك أبعاد هذا الاستدعاء وأهدافه، لكنه «أترك فيما بعد بكثير، أنها كانت تريده أن يأتيها مباشرة من نومه سخنا، لم يتيقظ عقله بعد، العقل الذى تكرهه ويجنبهما معا، تريده أن يجرى إليها من عالم فطرى، عالم الوحوش الأليقة والغاب الضارب فى السماء» (١٠٥)

إن جهل الراوى كان يدفعه أحيانا أن يترك مساحة الإنتاج لرامنة، لتحتل هى منطقة الراوى، وتمارس إنتاج الحدث، بل كانت تمارس إنتاج الشخص، نلاحظ هذا كثيرا عندما يتوارى الراوى خلف جملة (حكى له)، ثم تدخل رامنة إلى السياق الحكائى المتفجر من الفعل (قالت) لتقص - مثلا - حكاية محاولة انتحارها على نحو تفصيلي، وكيف تبخل الدكتور شريف فى آخر لحظة لإنقاذها (١٠٦)

واللافت أن الراوى لم يعط رامنة هذا الحق فى إنتاج الحكى

إلا من خلاله الفعل (قالت) الذى يرد الإنتاجية الأصلية لمنتج فعل القول، لا لمنتج مقول القول، وهذه السطوة الإنتاجية للراوى الأول لم تمنع النص من تعقيب ملفوظه، وبخاصة إذا كان هذا الملفوظ سؤالاً، أو شيئاً قريباً من السؤال، فعندما كان الراوى يستعيد - مع رامة - أحداث الفتنة الطائفية فى الصعيد، وكانت هى مصدر الحكى بوصفها المتابعة الفعلية للأحداث، وذكرت ما كان يدور وما يقال من خطب تعيد وتزيد فى أهمية الوحدة الوطنية وخدمة أهداف المجتمع، تدخل الراوى بصوته قائلاً : (قالت) : «لا طبعاً. كيف تسأل ؟ لست طبعاً، ولا يمكن أن أكون ضد الوحدة الوطنية أنا ضد الشقشقة بالكلام، والاكتفاء بالخطب، وتبويس القون، ثم الانقضاض» (١٠٧)

واضح هنا أن السرد قد غيب ملفوظ الراوى الذى وجه فيه سؤالاً لرامة : (هل أنت ضد الوحدة الوطنية ؟)

وتبلغ دكتاتورية الراوى ذروتها عندما كان يستقل بالسرد، ثم يحوله إلى نوع من الجدل ذهنى المجفف، الذى يتفجر من الراوى ثم يرتد إليه، وكأنه وحده صاحب الحق المطلق فى الحضور أو الغياب :

«قال : فى فعل الشبق الحق ليست هناك نتيجة محسوبة، مقننة، معروفة سلفاً، مألوفة ومكررة، حتى الغثيان أو مجرد الملل، هذا فعل - مثل كل خلق - قائم على الغرر، والجدة،

والدهش - فى كل مرة - الضرب فى المجهول، المخاطرة بدق
العنق فى الظلام، الظلام هناك، تحت، أو السطوح الباهر، قانون
الاحتمال، والصفة، وحده هو الذى يحكمه - إن كان ثم
قانون» (١٠٨)

وغالبا ما كان مثل هذا الجدل الذهني يستحيل إلى (حديث
نفسى)، ولاشك أن ذلك كان وراء تردد فعل (القول) مرتبطا بدال
(النفس) (قال لنفسه) على نحو ما عرضناه فيما سبق، أو لنقل
إن هذا البناء الصياغى كان نوعا من (الحوار)، لكنه حوار من
طرف واحد، يستعين به الراوى مبتعدا عن الثنائية الحوارية التى
كادت تغيب عن نص يقين العطش.

ودكتاتورية الراوى لم تتوقف عند حدود إنتاج السرد، بل
تجاوزته إلى إنتاج الحدث ذاته وتتابعه زمنيا أو مكانيا، فنلاحظ
الانتقال الفجائى من حدث لآخر دون تمهيد، والتحرك بالأحداث
زمنيا تحركا حرا طليقا من قيود هذا الزمن، ومن قيود المكان
أيضا، فبينما كان السرد يرصد العربة الحنطور التى يقودها عم
أحمد العرجى فى الصعيد ويدخلها رامة، إذا به ينتقل إلى
محرم بك فى فناء كنيسة العذراء، والراوى فى بكورته السنّية
يخرج لشراء (البلاغ) و (اللطايف المصورة) (١٠٩).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الفجوات الزمنية والمكانية فى
(يقين العطش) لكن ذلك كله لم يحدث خلا ما فى البناء العام

للنص، فظل التماسك سائدا، بل إن المتلقى لا يكاد يشعر بهذه الفجوات، أو هذه النتوءات الزمانية والمكانية، لأن الراوى كان يعمل على جبرها بكم وافر من المواصفات التى تتابع الشخص وما يتصل بها من أبعاد هذا الزمان وذاك المكان، بكل حواشيهما الجزئية والكلية، والحق أن تقنية الوصف تستحق أن تفرد بدراسة مستقلة، لأن النص اعتمدها على نحو مكثف، ومارس - خلالها - إجراءاته التدميرية والتكوينية.

لقد ظل بنا الحديث عن (يقين العطش)، لكنه - فى رأينا - غير كاف فى مواجهة هذا النص المراوغ فى نوعيته، كما سبق أن أوضحنا، لكن الذى نضيفه عن طبيعة هذه المراوغة أنها تكاد تدفعنا إلى دخول منطقة (الملحمة)، وبخاصة إذا نظرنا للنص الذى بين أيدينا بوصفه استكمالا لجزأين سابقين هما : (رامة والتنين، والزمن الآخر)، وهذه الملحمة التى حضرت - على حذر - قد عقدت من طبيعة الراوى فوق ما لاحظناه من تعقيد فى المواقع وتعقيد فى بنائه الداخلى والخارجى، حتى إننا لو قلنا : إننا فى مواجهة راوٍ (ملبس)، لم نجاوز الصواب، لأنه - بوصفه اللحمى - كان يعانى التمزق على مسار الأجزاء الثلاثة، لأنه لم يكن راويا فحسب، بل كان راويا ويطلا على صعيد واحد. لكنه ليس البطل المتوحد، بل البطل المتكاثر الذى تتعدد صورته وأشكاله، وتتعدد أحواله ومواقفه، ولا شك أن التعدد الكامن فى

شخصية (الراوى البطل) كانت وراء انتقال النص من الوحدة إلى الكثرة، حتى يمكن القول إنه نص (ولود) أنجب الكثير من الخطابات، وكل دفقة من دققاته كانت بمثابة مخاض لولادة خطاب إضافي، على معنى أن النص أخذ ملامح (الأبوة) وحقوقها الشرعية، وأصبحت مجموعة الخطابات بمثابة الأبناء التي تنتمي إليه، ولا تنتمي إليه، على صعيد واحد، تنتمي إليه بهذه الأبوة الشرعية بكل هوامشها في السيطرة والتحكم، ولا تنتمي إليه لأنها كانت دائمة التمرد عليه، وأعطت لنفسها استقلاليه تتعالى بها على مفهوم الأبوة ومقتضياتها من مجموعة القيم والتقاليد التي حاول هذا الأب الشرعي أن يفرضها عليها، وكان هذا التمرد بفاعلية إحساس داخلي بالنضج والاكتمال، ويأتها صاحبة حق في الاستقلال الذي تمارس فيه إنتاج ذاتها بعيدا عن السيطرة والتحكم.

لقد أفنى الكسائي - العالم النحوى الكبير - حياته في درس اللغة والنحو، واستغرقته (حتى) - هذه الأداة البسيطة - حتى قال : (أموت وفي نفسى شىء من حتى). وهأنذا أتابع يقين العطش، ثم أتوقف قائلا : (فى نفسى شىء من يقين العطش).

النوعية المراوغة فى (خلسات الكرى) لجمال الغيطانى

- ١ -

لا يمكن أن نلج عتبات هذا الخطاب الإبداعى بون أن نتوقف أمام مؤشره الإعلامى الخارجى : (خُلسات الكرى)، مؤشر موجز الصياغة متسع الدلالة، كأنه خارج من مقولة النفرى : «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»^(١)، ومن ثم احتاج الأمر إلى قراءة هذا العنوان قراءة متأنية تجمع بين التحليل والتركيب، وتربط الحاضر بالغائب، وتقارب المنطوق بالمفهوم.

يأتى الدال الأول فى صياغة جماعية (خلسات) جمعا (لخلسة)، ليزدحم العنوان بكم وافر من (الفرص المتاحة)، وليس معنى ذلك أنها ميسرة أو مبتذلة، لأن تأنيتها يحتاج إلى قدر من (المخاطلة) و (الاستلاب) لأن مساحتها الزمنية محدودة من ناحية، ولأنها تحتاج إلى نوع مناسبة للمختلس من ناحية أخرى، والفرصة إذا لم تنتهز فانت، والفوت يعنى الخيبة والندم، ولهذا احتفظ الموروث العربى بهذه الحقيقة مركزة فى المثل :

«الخالسة سريعة الفوت بطيئة العود»

وواضح أن الإبداع كان على وعى بهذا المربود الدلالي، فاحتاط للأمر بإبخال الدال صيغة (الجع) حتى تتعدد الفرص المتاحة، فإذا أفلتت واحدة، أمكن (التعويض) فى أخرى، وإذا فشلت واحدة أمكن النجاح فى غيرها.

لكن ما طبيعة هذه الخلسة ؟ وما محتواها ؟ وما الذى تشير إليه ؟ هذا مسكوت عنه . ويلاحظ أن الدال الأول (خلسات) يصل إلى الدال الآخر (الكرى) عن طريق (الإضافة)؛ وهذه العلاقة تتيح للدال الثانى أن يتدخل فى تحديد ناتج الدال الأول، وإن اتجه هذا التدخل إلى تحديد المساحة الزمنية التى يمارس فيها الدال الأول فاعليته، حيث جاءت الإضافة على معنى (فى)، ليكون الناتج (خلسات فى الكرى)، التى تنتج (خلسات فى النعاس) وهو ما يعنى أن فاعلية الدال الأول تحتاج إلى حضور (حالة) داخلية، تفتر فيها الحواس، حتى تقارب النوم، أو لنقل إن (الحالة) المعنية تقع فى منطقة محايدة بين النوم واليقظة، أى أن الدال الثانى لم يكتف بتحديد المساحة الزمنية للدال الأول، بل إنه كان فاعلا فى مزج الزمانية بالمكانية أيضا .

واللافت أن ابن منظور يضيف إلى منتجات الدال الأول دلالة هامشية لها أهميتها الحاضرة فى السياق، ذلك أن (الخلسة) تعنى (مخالطة يابس الأرض لوطبها) واليبوسة تعنى الجفاف

بعد الرطوبة، وذلك يحتاج إلى فترة زمنية مناسبة، على عكس الأرض الرطبة التى تشير إلى الحياة والحيوية معا، هذا المؤشر الإضافى يتدخل - على نحو من الأنحاء - فى إنتاجية العنوان، حيث يدفع (الجلسات) إلى منطقتين على صعيد واحد، منطقة الزمن القديم، ومنطقة الزمن الجديد، لاستلاب بعض محتوياتهما وإحضارها إلى رحاب العنوان الخارجى .

والنظر فى البناء الصياغى للعنوان، يدل على أنه تركيب ناقص، لأنه مبنى على طرفين تجمع بينهما علاقة الإضافة، وهما بهذه العلاقة يصيران دالا واحدا، والدال الواحد لا يفيد، ومن ثم فإن العنوان يحتاج إلى قراءة أخرى تنظر فى بنية العمق لمحاولة جبر النقص فى بنية السطح، وبنية العمق هنا تطرح على السطح دالا إضافيا يحمل وظيفة (الابتداء)، ويصير العنوان بعد الجبر :

(هذه جلسات الكرى)، وأهمية حضور اسم الإشارة هنا أنه يعمل على نقل (الجلسات) من طبيعتها المعنوية الخالصة إلى طبيعة حسية يمكن إدراكها عيانا، وفى الوقت نفسه فإن (الإشارة) تعمل على جمع الجلسات - ما كان منها فى الزمن القديم، وما كان منها فى الزمن القريب - فى لحظة الحضور، وهذا الانقسام الزمنى أمر خاص بالإبداع، أما بالنسبة للتلقى،

فالزمن هو زمن القراءة ذاتها.

ولا شك أن حضور اسم الإشارة فى العمق دون السطح قد أضاف إلى العنوان بعدا بلاغيا عميق الأثر، حيث قام الدال بأداء مهمته على مستويين: مستوى الغياب الفعلى، ومستوى الحضور التقديرى، وكما يقول عبد القاهر الجرجانى : «ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين» (٧)

إن صفحة الغلاف الخارجى لم تكتف بهذا العنوان بكل إنتاجيته التى عرضنا لها، وإنما قدمت تركيبين إضافيين : (دفاتر التدوين)، (الدفترا الأول). واللافت أن كل تركيب قد أخذ الصورة البنائية التى جاء عليها العنوان الرئيسى؛ فكل تركيب يضم دالين، وإن تمايزت العلاقة بينهما فى كل تركيب، حيث كانت علاقة الإضافة فى التركيب الإضافى الأول، وعلاقة (الوصفية) فى الآخر .

ويلحظ أن التركيب الأول يعمل على إنتاج إشارة مستقبلية لنبوءة (تعدد الدفاتر)، وإن جاءت (جلسات الكرى) أولاها، وواضح أن اختيار تركيب (دفاتر التدوين) يشير - ضمنا - إلى أن الإبداع قد سجل محتويات دفاتره بالفعل، لأن (الدفترا)، هو

الصحف التي يضم بعضها إلى بعض سواء أكانت مكتوبة أم غير مكتوبة، ومن ثم فإن التسجيل لا يعنى الكتابة التنفيذية بالضرورة، وإنما يعنى حضورها فى الذاكرة تهيؤا للحظة الكتابة الفعلية، وهذا الحضور فى الذاكرة كان طاعيا حتى إن الراوى أشار إليه فى متن الخطاب ثلاث عشرة مرة، مؤكدا فيها أنه سوف يقوم بتفريع هذا المخزون فى صحف آتية، وهو مخزون يفوق ما تم تدوينه فعلا، وكما يقول الخطاب نفسه : «ما أغرب أمرى، وما أكثر انطوائى على كثير لم أقله، كتتمته ولم أعلنه، ولو جرى القياس بين ما بحث به وما حشته لكان الفارق شاسعا، رغم كل ما قلته ودونته، تماما كالعلة بين القطرة والمحيط» (٢)

ولا نقصد هنا إلى خلعة المنهج الذى نلتزمه فى قراءة الغلاف الخارجى، بتجاوزه إلى قراءة المتن الداخلى، وهذه القراءة لها محور خاص بها، وإنما هى إشارة موجزة إلى التكامل بين الخارج والداخل.

- ٢ -

واللافت أن العنوان الرئيسى على الغلاف، لم يحضر فى المتن بلفظه على أى نحو من الأنحاء، وهو أمر نادر فى

الخطابات الإبداعية عموماً، ولاشك أن عدم ترده مكملاً أو مفككا يعنى - ضمناً - حرص الإبداع على إعطاء أهمية خاضة لهذا العنوان، ومنحه استقلالية كاملة، بوصفه مدخلاً للخطاب فى مجمله، أو بوصفه (مفتاح) الدخول إلى رحابه، وبما أن (المفتاح) له خصوصيته الشكلية والوظيفية، فإن الخطاب له خصوصية شكلية ووظيفة مستقلة، وكما أن علاقة المشابهة منقطعة تماماً بين (المفتاح) و (البيت) الذى يفتحه، فإن العنوان الخارجى لا يشبه الخطاب الذى يتصدره، فهو أداة الدخول فحسب، لكن لا يمكن الاستغناء عنه، أو إلغاء وظيفته بالنسبة للخطاب، وإلا كان الدخول عنوة واغتصاباً.

صحيح أننا ذكرنا فى دراسات أخرى أن بين العنوان الخارجى والمثنى علاقة جدلية، توازى العلاقة النحوية بين (المبتدأ والخبر) أحياناً، وتوازى العلاقة الدلالية بين (السؤال والجواب) أحياناً أخرى، لكن ذلك لم يكن مانعاً من إدراك طبيعة العلاقة بين الطرفين فى (الجلسات)، وما يتميز به كل طرف من استقلالية فى السطح، وإن ربطت بينهما - فى العمق - علاقة حميمة لها إجراءاتها التى سوف نتابعها لتحديد ركائزها، وكشف أبعادها. لكن نحب أن نشير أولاً، إلى أن كل خطاب يطرح على قارئه المدخل الذى يصلح له، فما يصلح مدخلاً

لخطاب بعينه، قد لا يصلح لغيره، نون أن يكون فى ذلك انتقاص لهذا المدخل أو ذاك.

إن حميمة العلاقة بين العنوان والمتن قد استعاضت عن التردد المباشر للعنوان فى المتن، بتردد حقل هذا العنوان، فإذا كانت (الجلسة) تعنى (الفرصة) - كما سبق أن عرضنا - كما تعنى (الأخذ فى خفاء ومخاتلة)، فإن الحقل الدلالى المنتمى لها قد استحضر دال (الفرصة) ذاته أربع مرات، وهو استحضار مرتبط بعالم الأنوثة، سواء أكانت الفرصة محاولة للاقترب من الأنثى، أو بلوغ أحوالها، كما حدث فى (مركز) مع راكبة القطار المتجه إلى قرطبة، حيث نشر فخذها عطر جاذبا ص ٤٣، ٤٦، أم كانت (الفرصة) تهيئة لموقف يتحقق فيه اللقاء معها كما فى (موريلية) ص ٩٤، أم كانت - أخيرا - تهيئة للدخول فى (حال) جديدة، كما فى (فصم العرى)، وبما أن (الجلسة) تحتاج (الخفاء) ليتحقق لها عمقها الإنتاجى، فإن مادة (خفى) قد ترددت فى المتن خمسا وعشرين مرة، ارتبط فيها التردد بالأنثى إحدى عشرة مرة، وارتبط التردد بعالم المبانى اثنتى عشرة مرة، وبخاصة قرطبة ومبناها الواقع بين حدود (المسجد والكنيسة)، معنى ذلك أن دلالة (الخفاء) قد طالت العالم البشرى وغير البشرى، على حد سواء .

وإذا كان الدال الأول (خلسات) قد استدعى حقلا مكونا من دالين فقط، فإن الدال الثانى (الكرى) قد استدعى حقلا مكونا من ستة نوال :

النوم : وقد تردد له تسع مفردات

الأحلام : وتردد له ست مفردات

الرؤى : وتردد له أربع مفردات

الهجوع : وتردد له ثلاث مفردات

الضجعة : وتردد له مفردتان

الإغفاءة : وتردد له مفردتان.

وقد استحوذ الراوى على معظم تردد دال النوم، حيث ارتبط به ثمانى مرات، طرح فيها سيرته الذاتية فى مرحلتى اليقظة والنوم، ويلاحظ أن مرحلة اليقظة قد تفجرت من مرحلة النوم، والمرة الوحيدة التى انفصل فيها الدال عن الراوى جاءت خلال رصده لعالم حارته القديمة وطبيعة تكوينها الذى يسمح للجيران بسماع (أنات النائمين) فيها.

أما الدال الثانى (الحلم) فقد ارتبط بالراوى ثلاث مرات، جمع فيها بين أحلامه المبكرة فى الرحيل ص ٩٣، ص ٩٨، وأحلامه عن المرأة على وجه العموم ص ١٢، وارتبط الدال بغير الراوى ثلاث مرات، حيث تحضر الأحلام على نحو مطلق

بوصفها عالما غير قابل للفناء ص٢٩، ثم تحضر مرتبطة بأحد المغنين العراقيين (محمد القيسى) وأمله في إنشاء مقهى يحفظ فيه بقايا الفن البغدادي، والمرة الأخيرة جاء ت فيها الأحلام على نحو كئيب معبرة عن عالم المرأة القديم بقيوده الثقيلة في قلعة الرديدة.

ثم يأتي الدال الثالث (الرؤى) ليكون خالصا للراوى فى تطلعه الدائم لعالم (الرحلة) ص٩٣، وتحوله الداخلى من سيطرة (الشروقية) عليه قبل سنّ الخمسين، وسيطرة (الغروبية) عليه بعد الخمسين ص ٩٨، ثم تعلقه بالرؤى المجردة - عموما - أكثر من المحسوس ص ١٠٠

ويخلص للراوى - أيضا - الدوال الثلاث الأخيرة (الهجوع - الضجعة - الإغفاءة) حيث تعلقّت بأحواله السنية من ناحية، وأحواله فى الرحيل من ناحية أخرى، ويلاحظ فى كل ذلك أن الدال كان ينطبق على مدلوله انطباقا يكاد يكون كاملا، والمرة الوحيدة التى تخلص فيها الدال من دلالاته عندما ادعى الراوى لأمه أنه «ماض إلى إغفاءة حتى يمكننى السهر ليلاً»^(٤) والحقيقة أنه ذاهب إلى ما هو أكثر من اليقظة، ذاهب لينفرد بنفسه فى مرصده الذى يتابع فيه أنثى الاشتعال المبكر (أم فريدة) التى «لم تخلف ظهورها قط، فى توقيتها المعلوم تبدو، تمررنى بمراحل

أثقتنها، منها الترقب، والتوقع، والتهلل، والمقاربة، والتمعن،
والتوقد، ثم .. الهدد،^(٥) لا شك أن حقل (الكري) - بكل هذه
الكثافة الترددية - قد أضفى على (جلسات الكري) غلالة حلمية
مرصعة بالرموز والإشارات التي لا تخضع لقوانين الوجود
المألوفة، بل لها قدرة اختراق هذه القوانين، ومن ثم يمكن القول
إن (الجلسات) قد أوغلت في منطقة (الكرامة) العرفانية التي
تسمح للراوى أن يكمل في نومه ما بدأه في يقظته، ويكمل في
يقظته ما بدأه في نومه، وبهذا تصير حركته خارج الواقع أو
فوقه، ويصير إنتاج الحدث محتكما لرغبة الراوى المكبوتة أو
الصريحة دون نظر للمسموح به أو غير المسموح به، ودون نظر
للممكن أو المحال.

ولا نستطيع أن ندعى بأن (جلسات الكري) قد وظفت الحلم
توظيفا كاملا في إنتاج خطابها، لكن الواضح أنها استلهمت
مفهومه ومضمونه في إنتاج واقع خاص قد يوافق الواقع العام
وقد لا يوافقه، لكن في هذا وذاك فإن الطبيعة الحلمية قد تدخلت
لبلورغ أعماق العالم الخفى للذات الراوية ومواجهتها بالعالم
الخارجي في نوع من التحدى لقوانينه وإجراءاته العرفية.

إن انتقال المؤشر الخارجى للغلاف إلى المتن الداخلى في
شكل (حقول) صياغية تضم خمسة وخمسين دالا، يؤكد أن

الاستقلالية الصياغية للعنوان، قد تم انتهاكها تماما، لتستعيد الحميمية حضورها فى الربط بين الخارج والداخل. بل إن هذه الحميمية قد امتدت إلى المؤشرين الإضافيين (دفتر التنوين - دفتر الأول)، فдал (التنوين) قد تردد فى المتن ثمانى عشرة مرة، يتعلق بعضها بوعود الراوى فى (تنوينات) آتية، ويتعلق بعضها بتنوينات سابقة، وبعضها بالتنوين الحاضر، وبعضها بنوعية هذا التنوين دون ارتباط بالزمان أو المكان، وأخيرا يتعلق بعضها بخصوصية من طالهن التنوين.

أما دال (الدفتر)، فقد تردد خمس مرات، ويلاحظ فى هذا التردد أن الدال قد حافظ على إنتاجيته الدلالية التى جاء عليها فى العنوان الخارجى، على معنى أنه تردد - أولا - ليشير إلى (الدفتر) الحاضر أمامنا ص٤٤، ثم انحرف ليشير إلى تنوينات غائبة سبق للمبدع إنجازها كما فى (دفتر الأسفار) ص٤٧، و (رسالة فى الصبابة والوجد) ص١١٩، و (دفتر العشق والغربة) ص١٢٠. أما التردد الأخير فقد قدم دلالة إضافية يشير فيها (الدفتر) إلى ذلك الكائن الذى يحمله الراوى ليسجل فيه ما يعن له، أو ما يفد عليه من أمور الانثى وأحوالها . ص٧٤.

ولا شك أن ذلك كله يعنى وجود تلاحم جدلى بين المؤشر الخارجى والتردد الداخلى خلال دال بعينه (الدفتر) الذى يكاد

ينصرف إلى التدوين الحاضر، والتدوين المحتمل، لكن هذا التلاحم يهتز بعض الاهتزاز عندما يتوجه التردد الداخلى إلى استحضار تنوينات سابقة وهو الأمر الذى لم ينتجه المؤشر الخارجى.

ويتأكد هذا الاهتزاز بالنظر فى الدال الأخير (الأول) من المؤشر (الدفتر الأول) لأن هذا الدال يأتى خالصا للإشارة إلى الخطاب الحاضر، لكن تردده فى المتن قد جاوز هذه الإشارة، حيث تردد ثمانى وثلاثين مرة مستحضرا (البدايات)، سواء أكانت بدايات زمنية مطلقة، أم كانت بدايات زمنية مرتبطة بالأنثى ودخولها دائرة الرؤية، وسواء أكانت بدايات متعلقة بإدراك المدن والأبنية، أم متعلقة بتجارب البكورة التى مر بها الراوى فى مراحل التكوينية.

ويلاحظ أن الدال لم يحافظ على دلالاته فى العنوان إلا مرة واحدة عندما تسلط على دال (الدفتر) ص ١١٩، لكنه - من ناحية أخرى - قد ربط بين المؤشر الخارجى ومجمل المتن الداخلى ربطا محكما، لأن الراوى - الذى استأثر بالسرد استثنائا مطلقا- كان يربط مجموع مروياته الحاضرة بالبدايات الأولى على نحو لازم، أو لنقل إن هذه البدايات كانت منتجة الأحوال الحاضرة فى زمن التدوين لا زمن الحوث.

ولا شك أن المصاحبة العنوانية بين (الجلسات) و (التكوين) كانت فاعلة في تحول الأولى إلى الثانية، على معنى انتقال الغيبي إلى الحضورى، والداخلى إلى الخارجى، الذى يتدفق من الراوى ويرتد إليه على صعيد واحد.

- ٣ -

إن دخول (الجلسات) منطقة (الحكى) يطرح علينا إشكالية أصبحت ملازمة لكل دراسة تتناول الخطاب الإبداعى على وجه العموم، سواء أكان خطابا شعريا أم روائيا أم مسرحيا، أم كان ترجمة ذاتية، أم كان مجرد (مذكرات يومية)، والإشكالية المقصودة هنا، هى طبيعة (النوعية) التى ينتمى إليها الخطاب، والواقع أننا نعيش الآن زمن (العولة) التى تعمل على كسر الحدود والفواصل، وصولا إلى إلغائها على كافة المستويات، ولم تغفل- من ذلك- الفواصل الثقافية والاجتماعية، وربما كان ذلك أحد العوامل الرئيسية فيما نلاحظه من (نوبان النوعية)، أو اهتزازها فى أقل الاحتمالات.

والإشكالية حاضرة فى قراءتنا (لجلسات الكرى) برغم أن الظواهر الطباعية قد حاولت إلغاءها عندما وضعت كلمة (راوية) على صفحة الغلاف، وكأئها المدخل النوعى للخطاب كله،

تحاصر المتلقى فى إطار بنائيتها المحددة، وعليه أن يتابع القراءة انطلاقاً من هذه الخصيصة النوعية، حتى ولو لم يكن مقتنعاً تماماً بها، ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد الخواص الفارقة لجنس الرواية، وعرضناها على الخطاب الذى بين أيدينا، لكن المؤكد أننا فى مواجهة نص متعدد الخواص، عابر للنوعية، ولا يكاد يحتوى من الخواص الروائية إلا السرد وبناء الشخص، وحتى فى هذين فإن النص يميل إلى منطقة القصة أكثر من ميله للروائية، بل إنه يغوص فى منطقة (الترجمة الذاتية)، ويقترب - على حذر - من (المذكرات اليومية)، ثم يقوم بحركة تراجعية ليستدعى فن (المقامات) الذى ابتدعه بديع الزمان، وجاراه الحريري، إذ إن هذا الفن يعتمد (الوحدة التعددية)، وحدة العمل المنتج، وتعدد أجزائه، تلك الوحدة التى تعتمد طرفين لازمين هما : الراوى والبطل، والراوى هو مفجر السرد، والبطل هو منتج الحدث، أو لنقل إن الراوى هو منتج القول، والبطل هو منتج الفعل، وإنتاج البطل للفعل قائم على الإيقال فى عالم (السفر والترحال) سعياً للعطاء المادى، وهو ما صرح به بديع الزمان فى (المقامة الصيمرية) على لسان البطل : «خرجت أسيع كئى المسبح، فجلت خراسان إلى كرمان، وسجستان وجيلان إلى طبرستان، وإلى عمان، إلى السند

والهند، والنوبة والنبط، واليمن والحجاز والطائف»

فنحن في المقامات أمام ثلاثة أشخاص مركزية : المؤلف (بديع الزمان أو الحريري) والراوى : (عيسى بن هشام عند بديع الزمان، والحاترث بن همام عند الحريري)، والبطل : (أبو الفتح الإسكندري عند بديع الزمان، وأبو زيد السروجي عند الحريري).

وهذه الثلاثية قائمة في الخلسات مع مفارقة أساسية، فالمؤلف هو الراوى وهو البطل على صعيد واحد، ومن ثم دخلت الخلسات منطقة الوحدة لتتحرك منها إلى منطقة التعدد خلال بناء اثنتين وعشرين خلسة، مع تغييب المستهدف من المقامات، فما تغيته المقامات هو العطاء المادى، وما تغيته الخلسات هو العطاء الروحى الذى يخالطه نوع من العطاء الجسدى، على نحو ما سنطرحه فى الإجراء التحليلى.

وإذا كانت للمقامات غواية خاصة فى الاقتراب من الشعرية بالإيغال فى الإيقاع الصوتى بكل مستويات الحرفية والإفرادية والتركيبية، فإن للخلسات غوايتها الشعرية – أيضا – لكن خلال أبنيتها الصياغية الكثيفة المفارقة للصياغة التوصيلية.

إن هذه الخواص النوعية (المتباعدة المتقاربة) تعود لتنصهر فى تشكيل (معراج) عرفانى، يتحرك فيه العارج إلى الداخل، لا

إلى الخارج، وطبيعة العروج الداخلى أن يكون (بالروح) لكن هذه الأداة (الروح) لم تتردد فى مجموع الخلسات إلا ست مرات، ارتبطت فيها بالراوى خمس مرات، وفارقتة إلى الأثنى مرة واحدة، وقلة التردد احتاجت إلى مؤازرة عديدة تؤهل الراوى لهذا المعراج الداخلى، ولم يكن من سبيل لذلك، إلا بالالتكاء على (الجسد) بأبعاده التكوينية، مع السعى إلى تخليصه من كثافته الطينية كلما سمح الحال بذلك، وقد تردد هذا الدال ثلاثين مرة، صعد - فى معظمها - إلى آفاق التجريد الذى يستوعب (جسد الوجود) فى كليته المؤنثة، ليصاحب الراوى فى معراجه، فكان أداة العروج وغايته على صعيد واحد.

ولا شك أن مراوغة النوعية فى هذا الخطاب تدفعنا إلى استدعاء الخواص الفارقة (لترجمة الذاتية) التى تستولى فيها (الأنا) على زمام الحكى، وتستأثر بإنتاج الحدث، وتتحكم فى بناء الشخص وفق معاشيتها لها، ووفق وجهة نظرها فيها، وقد تجلى كل ذلك فى سيطرة ضميرة (الأنا) المتكلمة أو الفاعلة على الخطاب فى مجمله، حيث بلغ تردد ضمير المتكلم (أنا - نحن) ثلاثة آلاف وثلاثمائة وتسعة وستين ضميرا، وإذا كانت أسطر الخلسات ألفين ومائتين وسبعة وخمسين سطرا، فإن معدل التردد يكون ضميرا ونصفا - تقريبا - لكل سطر، وهو ما يؤكد

السيطرة التنفيذية صياغيا .

ويلاحظ أن كثافة تردد ضمير المتكلم تدفع النص إلى منطقة الشعرية بالضرورة، لأن لهذه المنطقة غواية خاصة مع هذا الضمير. والتأمل في مجمل الخلسات يؤكد هذه الخصيصة الإضافية، ويطول بنا الأمر، ويخرجنا عما نحن فيه، لو رحنا نتابع خواص هذه الشعرية، لكن نكتفى بالإشارة إلى استدعاء النص لبنية من بنى الشعرية الأثيرية، وهى بنية (المفارقة) التى تستدعى - بدورها - بنية (التقابل) التى وظفها النص أربعمائة واثنى عشرة مرة، بمعدل بنية واحدة لكل خمسة أسطر، وهو ما يعنى تدخلها الدائم فى إنتاج المعنى، وأهمية هذه البنية فى أنها لا نكتفى بوظيفتها الشعرية، وإنما تعلن عن طبيعة رؤية الإبداع لعالمه، وأنها رؤية ثنائية، تعتمد (الذكورة والأنوثة) اعتمادا مطلقا، ثم تدفع بهذه الثنائية إلى دائرة المفارقة، بكل هوامشها المثيرة للدهشة والغرابة والسخرية والإشفاق، خاصة إذا لاحظنا سيطرة الثنائية على الوجود الكلى.

ويمكن متابعة جانب من هذه النواتج عندما يتحول الحكى داخل (خلسات الكرى) إلى نوع من الوصف الباطنى، ويخاصة أمام تجليات (الأبنية) بكل مكوناتها الحاوية للتوافق والتخالف، نلاحظ ذلك عندما يقف الراوى أمام أحد مبانى قرطبة، يرصد

طبيعته الجامعة للثنائية فى إطار من التوحد، أحادية البناء،
وثنائية طبيعته الحاوية (للجامع والكنيسة) على صعيد واحد،
يقول الراوى «النور فى فراغاتها أصرح، أسطح، لكنه ينهل من
المنابع ذاتها، عند التطلع من داخلها إلى الأعمدة البابية، تبو
دانية قريبة، هكذا جمع وفرق، وصل وقطع، استعان بالضوء
على تحقيق الوحدة والفصل»^(١)

الرؤية هنا تكاد تتحول إلى (مشاهدة) - بالمفهوم العرفانى -
تتجاوز القشور والسطوح وترصد الجوهر، أو المادة الأولية
للحقائق التى لا يمكن الوقوع عليها بالرؤية، إن المشاهدة هنا
بلغت حدها الإدراكى فى وحدة (الجمع والفرق) و (الوصل
والقطع) و (الوحدة والفصل) وهذا الحد الإدراكى لا يبلغه إلا
السالكون العارفون.

إن ادعاءنا بانتماء (خلسات الكرى) إلى الشعرية النثرية،
يقتضى أن نقدم بعض مستنداتنا من إجراءات الخطاب ذاته،
ونكتفى هنا بأن نقدم مقطعا من مفتحه الذى جاء تحت مؤشر
عنوانى شعري - أيضا - هو (تحنين)، يقول فيه :

«ما تبقى أقل مما مضى.

يقين لا شك فيه، أعيه، أتمنله، أعيشه. فلماذا أبو مبهوتا،
مباغتا، كئى لا أعرف مع أنتى المعنى والمطوى، والماضى إلى

زوال حتمى ؟ لا أتوقف عن إبداء الدهشة، لا أكف عن التساؤل،
إن بالصمت أو بالنطق .. » (٧)

هذه الدفقة القصيرة تزحم بكم كثيف من الخواص الشعرية
التي تبدأ بتوظيف ضمير المتكلم تسع مرات، ثم توظيف المفارقة
لاستيعاب الناتج الدلالي جزئيا وكليا، على مستوى الخارج وعلى
مستوى الداخل، الخارج الزمنى الذى يشير إلى دخول الذات
الحاكية منطقة النهاية، وهذا الدخول له رد فعل مضاد بالرفض
الضمنى، أو عدم التقبل الذى يأتى مسكوتا عنه حيناً، ومنطوقاً
به حيناً آخر، ثم يتبع هاتين الخاصتين اعتماد الدفقة تغيب
(حرف العطف) فى بدايتها ومنتهاها، على أن يلاحظ اعتماد
الدفقة على مجموعة تراكيب غير مرجعية، فليس فى الواقع
الزمنى مساحة محددة نقارن فيها بين ما مضى ونقيسه بما
يأتى، وإلا كنا نقيس المعلوم بالمجهول، وليس هناك مرجع واقعى
(لليقين غير المشكوك فيه)، وليس هناك (يقين) يمكن تمثله
والعيش فيه.

الواضح أن العناصر الصياغية تقود الدلالة إلى الداخل،
والداخل فاقد المرجعية بالضرورة، فليس فيه مفردات بعينها
يمكن رد كل تركيب إليها لتحدد مرجعيته، وكل ذلك يوغل بنا
فى منطقة الشعرية، خاصة إذا لاحظنا تدخل الظواهر الإيقاعية

التي تصل بالإيغال إلى مداه، حيث تعتمد الإيقاعية بعض الظواهر الصوتية اللافتة، فهناك (العلاقة الحرفية) بين النوال، إذ تضم الدفقة أربعين دالا تجمع بين الاسمية والفعلية والحرفية، منها اثنان وعشرون دالا تتجاوز اعتمادا على وجود حرف مشترك يجمع بينها، حيث يربط حرف (القاف) بين (تبقى - أقل)، والميم بين (مما - مضى)، وهكذا تتجاوز النوال محققة إيقاعا صوتيا يحتاج إلى إنصات كامل للإحساس به، ثم تتماهى الصوتية في حضورها باستدعاء بنية السجع التي تعتمد الموافقة في الحرف الأخير (أعيه - أتمثله - أعيشه) (مبهوتا - مباغتًا)، ثم استدعاء حروف المد، أو (الحركة الطويلة) خمسا وعشرين مرة.

إن كل ذلك يدفع بالخلصات إلى منطقة (الشعرية) التي تدرج في إطار (الترجمة الذاتية) التي تستوعب مجموع الذكريات أو (المذكرات) اليومية، في إطار حكاىي يجمع بين الروائية والقصصية على صعيد واحد.

- ٤ -

فكيف يتفق هذا التداخل النوعى مع المؤشر الصريح في أعلى صفحة الغلاف (راوية)، لاشك أن حضور هذا المؤشر قد

اعتمد ظاهرتين لهما أهميتهما البالغة، الأولى : اتكاء الخطاب - فى مجمله - على خاصية السرد الذى ينساب من راو وحيد يديره حسب تجلياته الداخلية، مستأثرا به بداية ونهاية، الآخر: بناء الشخص ببناء فنيا متكاملا ومتوافقا مع هذه التجليات، وبينهما يتحرك الخطاب حركة جدلية متنامية أحيانا، ومتوقفة توقفا مؤقتا أحيانا أخرى، خلال عشرين (خلسة) تسبقها مقدمة تحت مؤشر عنوانى دال (تحنين)، وتنتهيها خاتمة تحت مؤشر عنوانى صريح (مختتم).

ويلاحظ أن وظيفة (التحنين) استدعاء الزمن الماضى ببعض محتوياته ومخزوناتة التى تحولت إلى شىء شبيه (بالمعلبات) التى تعمل على سلامة محتوياتها بالمواد الحافظة التى تساعد على البقاء لحين الاستعمال فى الزمن والمكان المناسبين، وواضح أن الراوى عندما يشعر بقرب انتهاء صلاحية المحفوظات، يأخذ فى تفريغها فى دفتر من دفاتر تدوينه، وواضح أن غالبية هذه المحفوظات كانت مادتها أنثوية خالصة، صحيح أنها كان تحتوى - أحيانا - بعض الجماد من (الأبنية) ذات العبق التاريخى والفنى والدينى، لكنها كانت تبتعد عن هذه المحتويات لتعود إلى معلباتها الأثيرة من عالم الأنوثة، معنى هذا أن المفتتح كان خالصا (للإثبات). أما (المختتم) فكانت وظيفته نافية لوظيفة

المفتتح، إذ إنه كان خالصا لتفريغ هذه المجلدات من مادتها الواقعية، وملئها بمجموعة من الخيالات والأوهام، يقول الخطاب مؤكدا هذا المستخلص الخطير : «إن أثري ماعشت لم أعرفه ولم أدركه إلا بقوة الخيلة، وما انقضى منى راح جله فى التمنى»^(٨) وبين الإثبات والنفى تتوالى الخلسات دون رابط حقيقى إلا وحدة المصدر (الراوى) الذى يستدعيها (بالتداعى) خلال انفتاح الذاكرة، حيث تنفتح على منطقة الأنوثة غالبا، وتنفتح على منطقة الأبنية أحيانا، لكن الراوى يدفع هذه المنطقة الأخيرة للالتحام بالمنطقة الأولى، مستلهما مقوله ابن عربى «المكان إذا لم يؤنث لا يعمل عليه»^(٩) وبهذا الالتحام يستحيل المكان إلى الأنثوية، وقد تم هذا الإجراء ست مرات فى الخلسات، ففى حديث الراوى عن الأنثى (الملكة) يقول إن **حضورها يؤنث المكان**^(١٠)، وعندما تنفتح الذاكرة الواصفة على مدينة (طليطلة) يقول مباشرة : **«هذا مكان مؤنث يعمل عليه»**^(١١) وعندما يتجه الوصف إلى مجموعة أعمدها يصفها بأنها **«أنثوية الطلع»**^(١٢)، وعندما يتحول الراوى إلى العراق فى (انقصاب العرى) يرصد نهر دجلة قائلا إن : **«حضوره أنثوى»**^(١٣) وعندما يواجه بغداد يقول : **«صار حضورها عندى أنثويا»**^(١٤)، ومن ثم فإن تعامل الراوى مع المكان - عموما - يأتى من هذا الإدراك العرفانى المؤنث

المكان : «ابتسمت للواجهات، وناغيت الأرصفة، وعتبت على
المداخل الصادة الموصدة»^(١٥)

إن هذا التوجه يعنى انحياز السرد إلى عالم الأنوثة انحيازاً كلياً، سواء فى ذلك الأنوثة الحقيقية أم الأنوثة المجازية، مستلهما موروثة العرفانى فى اعتبار الأنوثة منطقة (الانفعال) الموازية لمنطقة الذكورة بوصفها منطقة (الفعل)، ومن ثم فإن (أنوثة المكان) تتحول تلقائياً من (المكان) إلى (المكانة) لإحكام الربط بين (المتمكن) و (المكان) على صعيد الانفعال، وحيث لا انفعال لا يكون تمكّن، وغياب التمكّن يعنى غياب الأنثوية، وغياب الأنثوية يعنى غياب (التعويل) الذى اتكأ عليه السرد اتكاء كاملاً فى مجموع الخلسات .

لكن (التعويل) حاضراً، سواء على مستوى الحضور الأنثوى الصريح، الذى تجلّى فى إحدى عشرة خلسة، أو على مستوى الحضور غير الصريح الذى تجلّى فى ثمانى خلسات؛ فهناك الأنثى (الألف) التى حضرت حضوراً عابراً أثناء الترحال، والأنثى (الملكة) المزدوجة الحضور بين (دير الجنادلة) و (موسكو) والتى دخلت دائرة الشطح الصوفى عندما أنجبت من الراوى عن طريق (النظر)، والأنثى (الضوء) التى ظهرت ظهوراً خاطفاً فى (سمرقند) دون حضور علاقة تنفيذية، والأنثى

(الببلبة) التى التقاها فى مراكزها واكتملت معها العلاقة إلى حد (التمام)، والأنثى (المركز) رفيقة السفر فى القطار، التى تم لقاءها خلال (فخذيها) وما ينشرانه من عبق أنثوى، وهناك أنثى (البحر الأحمر) فى (خجلة الشذى) التى استدعت معها خصوصية الزمن الشبقي القديم الأثير، وهناك أنثى اللحظة الخاطفة فى (بريقة) على ضفاف البوسفور فى تركيا، وهناك الأنثى الأثيرة فى (سعيها) حيث (أم فريدة) مفجرة الشبقية فى الزمن المبكر، التى حضرت إلى رحاب السرد المتخيل لتعلو على الحقيقة ذاتها، وهناك فى المكسيك فى (موريلية) أدريانا، الأنثى الموازية لأم فريدة فى (درب الطبلوى)، ويوغل السرد فى إطار من الغرائبية الشاطحة ليدخل إلى (بلوغ الأسباب) مع المغنية التركية التى تفجرت الرغبة فيها من (الصورة) فحسب، وينتهى إلى (فصم العرى) حيث تبلغ الغرائبية مداها مع الأنثى العراقية، أو زوجة الزمن الموازى (ثريا).

وتجليات الأنثى الحقيقية تتوازى مع تجليات المكان فى خلصة (للمعمار شأن) حيث المواجهة فى قرطبة (عمارة الزمن الأثير)، وتتنامى المواجهة فى (باب العفو) ثم (باب النخيل) ثم (أسيمة الحجر)، ثم (جانب)، ثم (توالج الضوء)، ثم (طليطلية) ثم يتحرك السرد إلى (مسقط) حيث (جبرينية)، وهنا تكتمل مدارج

الوصول الأنثوي والمجازى .

إن تجليات الأنوثة فى (خلسات الكرى) على المستويين اللذين لاحظناهما لا تتفصل عن المكان بحال، بل إننا إذا اعترفنا بأننا نقرأ رواية، فإنها سوف تكون رواية (المكان)، لأن الأنوثة ذاتها فى حاجة إلى المكانية حتى لا تستحيل إلى تجريد مطلق، ومن ثم كان حضور المكان حضورا طاغيا، سواء أكان المكان عاما أم خاصا، قريبا أم بعيدا، وليس أدل على ذلك من أن حقل المكان قد حاز كما من النوال تبلغ ألفا وستمئة واثنين وعشرين دالا، بمعدل تردد يبلغ دالا لكل سطر ونصف تقريبا، يدخل منها مائتان وثلاثة وستون دالا دائرة (العلم) تعمل - فى دأب - على عقد ألفة عميقة بين المتلقى وعالم المكان، وبالتالي تمتد الألفة إلى دائرة الشخصوى الحالة فى هذا المكان أو ذاك، وتمارس تسلطها على الراوى؛ فينسج منها وبها مجموعة الأحداث، وكما سبق أن ذكرنا فإن الشخصوى المحورية تنتمى إلى الأنوثة - غالبا - بوصفها منتجة الانفعالية فى خطوط السرد الممتدة طولا وعرضا وعمقا، وتبلغ هذه الإناث اثنتى عشرة أنثى، ترددت أسمائهن خمسا وعشرين مرة، بعض هذه الأسماء لها حضور هامشى غير مؤثر مثل (نفرتيتى) (النظام) (سعاد) (مديحة) (أم كلثوم) (لىلى مراد) (زهراء)، أما الأخريات فإن حضورهن حضور

مركزي مؤثر في مسيرة السرد وفي إنتاج الحدث، وهن : (علية - أم فريدة - أدريانا - ماجدة - ثريا) .

واللافت أن بعض الإناث المحوريات قد حضرن إلى رحاب السرد دون حضور أسمائهن، وكأن الراوي يحاول الصعود بهن إلى عالم التجريد المنفصل عن الواقع التنفيذي، لكن نشير هنا إلى إن تردد (الأعلام) دون وعى المتلقى بحقيقة من يحمل هذا الاسم العلم يدفع بها إلى دائرة (النكرة)، ذلك أن التعريف والتكثير لا حقيقة لهما إلا برود الفعل لدى المتلقى، فإذا كان على درجة من الإلمام بحقيقة الاسم بالنظر إلى المسمى تأكدت العلمية، وإلا فإن العلم ينحاز إلى النكرة، ولا نستثنى من ذلك إلا علمين لامرأتين هما : علية، وأم فريدة، فبرغم أن المتلقى لم يسبق له معرفة بهذه أو تلك، إلا أن توجهات السرد حولهن تجعل هناك ألفة شديدة بين المتلقى وبينهما، حتى إنه يستثنيهما - ضرورة - من التعميم الذي قصده الراوي عندما أدخل مجموع خلساته دائرة التخيل أحيانا، ودائرة التمني أحيانا أخرى.

ومن الواضح أن اتساع حقل الأنوثة - في الخلسات - قد استوعب مجموعة (الأعلام)، ثم مد نفوذه لاستدعاء نوال تنتمي إلى الأنوثة انتماء مطلقا، فдал (الانثى) نفسه قد تردد في

الجلسات ثلاثا وثلاثين مرة، ودال (المرأة) أو (النساء) تردد أربعاً وأربعين مرة، وترددت الصفات الأنثوية ستاً وأربعين مرة، من مثل «الباسقة والنغمية، والروية، والأنثى الشهابية»^(١٦)، ومثل «الأنثى الملكة، والثريا، والسنبلة، والجوهرة، والبلبل، والمتكوكبة، والأنثى المجرة»^(١٧). بالإضافة إلى مائة وثلاثة وسبعين دالا تنتمي إلى الأعضاء الجسدية الأنثوية، تكاد تستغرق مفردات الجسد، لكن من بين هذه المفردات ما يأخذ عناية خاصة من الراوى، نتيجة لارتفاع نسبة التردد، كالعينين؛ حيث بلغ ترددهما عشرين مرة، ومنطقة الصدر التي بلغ ترددها سبع عشرة مرة، ويرغم أن (المؤخرة) لم تتردد إلا ثمانى مرات، لكن الراوى أعطى لهذا التردد طبيعة إغوائية خاصة، فقد ترددت الدوال المعبرة عن المؤخرة محاطة بمجموعة مواصفات تؤكد هذه الحقيقة : «أرداف متينة» ص٤٤ «ردفيها الأشمين» ص٧٩، «مؤخرتها المتأججة» ص٨٩، «ردفيها الرابيين» ص٩٠، «تلود ردفيها» ص٩٦.

وقد أوضحنا أن هناك تداخلا بين الأنوثة والمكان، من حيث اتصف المكان بالتأنيث، لكن هذا التداخل يمتد من المكان إلى الأبنية التي يحتويها، ولذلك كان الراوى يعمد إلى إحداث توحيد بين الأنوثة والأبنية على مستوى الرؤية الخارجية، وعلى مستوى الوعى الإدراكي، حتى صارت المشاهدة الأنثوية هى مشاهدة

المعمار دون فرق، فالأنثى فى (مركز) «عمارة أنثوية» ص ٤١، و «عمارة منمنمة» ص ٤١ وأم فريدة فى (سعيها) «عمارتها صاعدة وأساسها مدكوك» يتوزع ثراء معمارها على تكوينات عدة» ص ٩٠، ٩٢ والأنثى فى (قصم العرى) «ترفع بنطلونها، عمارتها سامقة» ص ١٢١، وحتى عندما يتوجه السرد إلى عالم البناء الخالص فإنه يسعى - دائما - للربط بين المعمار والأنثوية، ففي (باب العفو) يقول : «ما بين عمارة الجسد وعمارة المعبد تنقلت» ص ٤٩، أى أن الراوى لم يكتف بتسليط الأنثوية على المكان، بل سعى إلى تسليط المكان على الأنثوية أيضا، وهو ما يعنى سيادة الأنثوية فى مجموع الخلسات، سواء على المستوى المباشر، أو على المستوى غير المباشر، وسواء على مستوى الرؤية، أو على مستوى الإدراك.

- ٥ -

لا شك أن السرد فى (خلسات الكرى) قد اعتمد حضور الراوى حضورا طاعيا، وقد سبق أن لاحظنا الكثافة الكمية لضمائره الدالة عليه، التى بلغت ثلاثة آلاف وثلاثمائة وتسعة وستين ضميرا، فالحضور الطاعى يوازى هذا الكم من ضمائركم، حيث يعلن صراحة عن تعدد وظائف هذا الراوى، وتعدد

مواقعه، وتعدد سلطاته، وكل ذلك أعطاه شرعية التدخل فى كل دفقة من دفقات السرد، وبالرغم من أن الراوى - أصلاً - منتج أقوال لا منتج أفعال، فإنه - فى الخلسات - قد أعطى لنفسه شرعية إنتاج الأمرين معا، على معنى أنه قد استحوذ على وظيفتين مركزيتين : وظيفة المؤلف، ووظيفة الراوى، وإذا كانت وظيفة (المؤلف) قد أعلنت عن نفسها على صفحة (الغلاف الخارجى) (جمال الغيطانى)، فإنها أسفرت عن نفسها أيضا فى المتن الذى سيطر عليه الراوى تحت المؤشر العلمى ذاته (جمال)، ففى (فصم العرى) تتفجر الأحداث من دخول شخصية الراوى عليها فى شكل مفلوط (خالد) ص ١١٤، ثم تنتهى باعتدال الشخصية وتجليها فى مؤشرها الاسمى الصحيح (جمال) ص ١٢٨، ثم يستكمل المتن هذا المؤشر خلال رصد إحدى مؤلفات الراوى :

(خطط الغيطانى) ص ١١٩، وهذا الاستكمال لا يترك أى مسافة فارقة بين المؤلف والراوى، وبهذه السلطة المزدوجة يصبح صاحب حق فى إنتاج المفلوظ والأحداث على صعيد واحد، بل إن هذا الحق يطول إنتاج الشخوص على صعيد الوهم أحيانا، وصعيد التمنى أحيانا، وصعيد الواقع التنفيذى أحيانا ثالثة، حتى ولو صرح الراوى - مرات ومرات - بأنه اعتمد الوهم

والتمنى لا غير.

ومن الواضح أن توحد المؤلف بالراوي قد أتاح له أن يتدخل بوصفه شخصية من الشخصوس الفاعلة، بل يصبح الشخصية المحورية التى تتفجر منها الأقوال والأفعال، أى أنها قد استحوذت على مجموع الجوانب الإيجابية، لكن المتابعة تكشف عن أنها كانت تحتل منطقة ربود الأفعال، أى أنها استحوذت على جوانب السلب بجانب مواقع الإيجاب، وهذا الموقع الفريد كان أداة الإبداع فى (عبور النوعية)، أو لنقل (نويان النوعية) حيث يحتل الخطاب منطقة محايدة بين الترجمة الذاتية والروائية، وتتأكد النوعية الأولى بهذا الاعتراف المبدئى فى (تحنين) :

«هل ثمة أقسى من اللحظات المولية ؟»

لا أظن. لذلك شرعت، غير أننى أبدأ بالتحنين، فالمسافات بعيدة، والعلامات باهتة، بل إن بعضها محى تماماً، وأصعب الترحال ما كان فى الذاكرة، وعهدى بالتحنين قديم»^(١٨). ثم توغل النوعية فى خصوصيتها باستحضار المؤشر الاسمى (جمال الغيطانى) ليتوحد المؤلف بالراوي - كما أشرنا - ليمارسا معا فاعليتهما الإنتاجية بالتسلط على الذات الحاكية أولاً، بوصفها منتمية إلى الواقع التنفيذى بعيداً عن الوهم

والتخيل التمنى، فى مواجهة جموع الشخوص التى زعم الراوى انتماء ها إلى التخيل البعيد عن عالم الحقيقة .

واللافت أن الراوى قد استحال - فى مجمل الخطاب - إلى مترجم لذاته، ومن ثم امتلك إمكانية المعرفة بالحاضر والغائب على سواء، حتى حضر إلى رحاب السرد (وهو مازال فى بطن أمه) موعلا فى (الأسفار) راحلا من (القاهرة إلى جهينة) ص٤٧، وهو حضور مبشر بأحوال الراوى التالية، التى ارتبطت بعالم (السفر) شرقا وغربا، داخلا وخارجا، ويدون هذا العالم يفقد الخطاب مجموعة مواقفه وأحداثه، كما يفقد مجموع شخوصه المحورية والهامشية.

إن الإيغال فى (الترجمة) يقود الراوى إلى (مكان النشأة) بكل ملامحه وبكل محتوياته، وبكل تقاليده، وبكل مؤثراته، وبخاصة تلك المؤثرات الصوتية (صوت ماكينة الطحين) الذى صاحبه فى مسيرته الحياتية فى الحل والترحال، باعثا شجنا من طراز خاص، و (هديل الحمام) و (صغير القاطرات) ص ٥٢، ثم يدخل النخيل إلى متابعة النشأة ليأخذ الصدارة الأولى فيها.

وعجيب أن يظل صوت ماكينة الطحين حاضرا فى وعى الراوى بهذه الحدة، حتى يقول عنه : «صوت ماكينة الطحين فى جهينة - مسقط رأسى - صوت مؤسس عندى» ص١٢٨،

والعجب هنا أن هذا الراوى قد اعترف صراحة أن الأصوات «أول ما يغيب، أول ما يشحب من الملامح» ص١٩، كما أكد فى (خجلة الشذا) أن «أصعب ما يستجيب للذكرى الأصوات والروائع» ص٧٢.

وفى هذا السياق الزمنى المبكر يستحضر الراوى (أباه) فى مجموعة مواقف حياتية ممتزجة بأبعاد دينية فى بعض الأحيان، وبخاصة خروج الأب لصلاة الفجر فى مسجد الحسين، والخصوصية هنا مؤسسة على ارتباط هذا الخروج بمعانى الأبوة الحنونة التى نلحظها فى حذر الأب - عند إغلاق الباب وهو خارج للصلاة حتى لا يسبب إزعاجا لأهل بيته ص١٥، وتنفّث الذاكرة على لقطات موجزة لكنها بالغة التأثير - كما سنرى - من مثل اصطحاب الأب لابنه عند زيارته لصديقه البلديسى صاحب (دكان العطور) ص١١٧، وقد تكررت هذه الزيارة، وهو تكرر كان فاعلا فى مجمل السرد، حيث ارتبطت الأنوثة بعالم الروائع العطرية، أى أن هذه الزيارة المتكررة كانت بمثابة تدريب لأنف الراوى على تنويع الأنوثة خلال الرائحة، بل تنويع الوجود كله خلالها، وقد استحضر الراوى وظيفة الرائحة تسعا وعشرين مرة، متعلقة بمجموع الإناءات الوافدات إلى (الخلسات)، ابتداء من الأنثى المراكشية فى (بليلة)، عبورا

برفيقة السفر فى (مركز) التى نشر فخذها تצועا، وفوحا
سكريا، حاول الراوى أن يندمج فيه ليتعطر داخله برحيقها
صد٤٤، وصولا إلى (علية المخملية) التى صار عطرها مرجعا
لبنات جنسها صد٧٢، وهو ذلك العطر الذى عاد إليه فى (خجلة
الشذا) مع الأنثى المرافقة لزوجها فى رحلة البحر الأحمر صد
٧٣، ويتسع انتشار العطر ليستوعب المحبوبة الروسية صد٧٤،
حيث يتوقف وقفة متأنية عند (أم فريدة) فى (سعيرها) وحيث
استقر عطرها فى أعماق الراوى ليستعيده فى مجموعة الاماكن
التى حل بها، وعلى نحو امتداد عطر (علية المخملية) إلى أنثى
البحر الأحمر، امتد عطر أم فريدة إلى أدريانا فى (موريلية)
موقظا مشاعر البكارة الأولى، لكن الإيقاظ قد اكتسب خواصا
جديدة، حتى أصبح نفاذا صمغيا سكريا، صد٩٥، ثم تعبر
الرائحة إلى تركيا فى (بلوغ الأسباب) حيث معشوقة (الصورة)
التى تمتلك «أريج البوادرى، وعبق النواصى القديمة» صد١١٠، ثم
تتحرك الرائحة إلى بغداد فى (انفصام العرى) حيث امرأة
الزمن الموازى التى كانت تتقلب روائحها تبعا لأحوالها صد
١١٧.

ولم تكن الرائحة أداة إدراك الأنثى فحسب، بل كانت أداة
لإدراك الواقع جملة، فارتباط الراوى بمكان النشأة الأولى كان

مؤشره المادى (تلك الروائح التى سكنت حواسه) صه٢٥، وفى (دير الجنادلة) كانت (رائحة الأفران وبتنفس النبات وعناقيد العنب)، وارتباطه بالأرض عموما كان ارتباطا معطرا، حتى تعود أنفه (رائحة الأرض المحروثة، والطين المتخمر، ومواسم التلقيح) صه٧، ولذا كانت (رائحة أشجار البرتقال فى قرطبة) مؤشر إدراكه لهذا الواقع الطارئ، والرائحة كانت أهم المؤشرات التى اختزنتها الذاكرة من (بغداد) ص١٢٣.

وبرغم تعدد الروائح مع حضور الأنثى هنا أو هناك، ومع تعدد الأماكن القريبة والبعيدة، فإن النافذة الأولى لتسلل الرائحة إلى الراوى ظلت مفتوحة على الوقائع الجديدة المتجددة، فعندما دخل غرفة صديق محبوبته المغنية التركية فى (بلوغ الأسباب) أدرك أن لها رائحة (المبيد الحشرى) الذى وقع عليه يوما فى تابوت خشبى عند مدخل بيته القديم فى انتظار جثمان والد جاره ص١١٢.

لقد كان الراوى صريحا ومباشرا فى رصد تقلبات الروائح وربطها بمصدرها الأول الذى تدرب فيه على تنويعها فى (دكان عطور البلييسى)، يقول عن زوجة الزمن الموازى البغدادية :
«لامراتى البغدادية الفرادة والتمكن، عطرها أولا، أعنى ما ينبثق من جسدها، غير أن أعجب ما لاقيته منها تغير نسائنها

تبعاً لأحوالها، تغيب روائحها الجلية عند شرورها، وتقوى عند تجردها واكتمال ألق عريها، وشبوب رغبتها، تمتزج بهبوب لطيف عند فرحها أو عبثها، تماماً كمدخل دكان للعطور قصته مراراً بصحبة والدي - رحمه الله - وكانت تربطه بصاحبه مودة» (١٩)

إن انفتاح الذاكرة على الأب كان تأكيداً لعملية (التوريث)، توريث المواقف والأحوال والإدراكات، فإذا كانت مصاحبة الراوى لأبيه إلى دكان العطور قد ولدت فيه هذه الحاسة الإدراكية النفاذة، فإن هناك مصاحبة لا تقل عنها أهمية تمت في جهنية مسقط رأس الراوى، حيث كان الأب يصطحبه إلى عالم الزراعة، وبخاصة (النخيل) الذي ورثه عن آبائه، وبلغ الاعتزاز بهذا الميراث أن رصده عددياً بدقه كاملة : «مائة وأربعين نخلة» ص٥٧، واتسعت المصاحبة لتستوعب عالم الزراعة جملة «اتخذت عين الوضع الذي كنت عليه عندما صحبني أبى طفلاً في مسقط رأسى جهنية، خاض بى لجة المزروعات من قصب ونرة وقمح ويرسيم وسمسم وما لا أعرف له اسماً» (٢٠)

ولا شك أن هذه المصاحبة كانت نوعاً من التربية العميقة التى تركت أثرها فى تعلق الراوى (بالأعمدة)، وبخاصة إذا اكتسبت

عمقا تاريخيا، كالأعمدة فى قرطبة، إذ كلما وقف أمامها متأملا استعداد نخيل أبيه، وميراثه الضائع، يقول فى (جانب) : «نخيل متشابه كتلك الأعمدة» ص ٥٨، ومن الواضح أن بناء الصياغة هنا قد أخذ مسلكا عكسيا، إذ إن الأصل أن يقول : (أعمدة متشابهة كالنخيل)، لأن الموقف كان أمام الأعمدة لا النخيل، لكن الذاكرة كانت أسبق من المشاهدة الحاضرة فى تنسيق النوال، والملاحظ أن السرد عندما يخلص للوصفية، وبخاصة وصف الأعمدة، فإنه يكاد يكون وصفا للنخيل لا الأعمدة، يقول : «أتوقف عند عمود بعينه، نباتى التاج، تنبثق منه وريقات مومنة، تطوه قاعدة، ثم ينطلق الحجر المستقيم صاعدا، يتفرع منه قوسان قرب بدايته، آخران أكبر حجما قرب نهايته» (٢١)

ولم يورث الأب ابنه هذه الوسائل الإدراكية الحسية فحسب، بل ورثه - أولا - نافذة الوعى التى يطل منها على الوجود فى جانبيه المادى والمعنوى : «اقتفيت نظراته، واستعنتها مرارا، ورثتها عنه، كذا طلته، وقفته فى مواجهة الجنوع والسقف والسياطات» (٢٢)

إن استحضار الراوى لبؤر التأثير الأولى قد ارتبط بحضور (جهينة) بوصفها ركيزة الوجود الأول بكل تأثيرها الداخلى والخارجى، ثم تحرك إلى البؤر التالية (سرب الطبلاوى بالقاهرة

المعزية)، حيث يفرق الراوى فى مجموعة متابعاته لأبعاد هذه البيئية تاريخيا وشعبيا، وكأته يقدم (سيناريو) لعالم الحارة القديم، حيث المركز الجاذب فى (منزله) الذى سكنته الأسرة عند انتقالها إلى القاهرة، بطوايقه وسكانه، ووكيلة البيت التى مازال اسمها (أم كوثر) يسكن هذه الذاكرة الحادة، كما تسكنها زيارته لها بصحبة أبيه فى حارة برجوان المتفرعة من شارع المعز. وفى هذا السيناريو تلج حارة (السد) ونتابع من يمر بها من البائعين الجائلين.

ويبدو أن انفتاح الذاكرة على الواقع القديم، كان تدريباً معرفياً بعالم القاهرة فى بعده التاريخي والشعبي، وقد انعكس ذلك على مجموعة مواقف الراوى فى أسفاره وارتحاله، فغالبا كان فى كل موقف يرتد إلى القاهرة بعمقها التاريخي الذى سكن أعماقه، وأصبح إحدى النوافذ التى يطل منها على العالم، نلاحظ ذلك - مثلا - فى (ضوء) حيث حالة معشوقة سمرقند، وحيث يرتد من لحظة الحضور إلى عالم الغياب فى القاهرة : «إنى لمفرم بالقباب، بقدر ما تحتوينى، وتطلعننى على استدارة الكون، بقدر ماتنك أسرى، وتعق ما تبقى من وثاق، أويت إلى قبة الإمام الشافعى المصوغة من خشب عطر الرائحة، قبة قايتباى، قبة برقوق، قبة مولانا وسيدنا الإمام الحسين» (٢٣)

وخلال (بلوغ) الأسباب يدخل الراوى فى (حالة) عشق لمغنية تركية، وينهبان معا لأحد البيوت التى تنتمى للقرن التاسع عشر، وعندها يرصد واقعه الحضورى لينتقل منه إلى واقعه الغائب فى القاهرة : «نوافذ مستطيلة خشبية، نقوش محفورة فى الجص البارز فوق الشرقات. تذكرت ميدان العتبة، فندق البرلمان، مبنى البريد، مبنى صندوق الدين، متجر صيدناوى»^(٢٤)

- ٦ -

إن متابعة الراوى لسيرته الذاتية خلال الواقع الخارجى العام لم تكن منفصلة عن متابعته لواقعه الداخلى، أو لنقل : للمناطق المثيرة فى هذا الواقع، ولا شك أن لحظة (البلوغ) من أكثر اللحظات إيغالا فى الإثارة بوصفها لحظة فارقة بين مرحلة الصبا ومرحلة الشباب، مرحلة إدراك الأنثى داخل دائرة الأمومة، وإدراكها فى أنوثتها المطلقة، وإذا كان كثير ممن يكتبون سيرهم يعبرون هذه اللحظة، أو يقفون عندها وقوفا خاطفا، فإن الراوى - فى الخلسات - كان يقتفى مجموعة المواقف والأحوال ليعرج منها إلى لحظة منها إلى لحظة البلوغ بكل فعاليتها الأثيرية لديه، ففى (طليلية) ينظر إلى المكان باعتباره مؤنثا يعول عليه، ويتخذ الوضع الذى يجعل المدينة فى

متناوله، محاولا سد فتحاتها : «تلك رغبة وافدة لم أعرف لها
مثيلا، أستعيد حلوة المتعة الأولى لحظة اكتشاف بلوغى، وهذه
الطلاوة المصاحبة لاكتمال النشوة البكرية» (٢٠)

إن رصد لحظة البلوغ لم يكن هدفا فى ذاته، وإنما الهدف
هو توابعها فى موقفه من الأنثى عموما، وأم فريدة على وجه
الخصوص، فبقدر ما قدم السرد من إناث فى (خلساته)، فإن أم
فريدة تمثل حالة بذاتها، وإذا قلنا إن مجموع الإناث قد أهدقن
بالراوى من الخارج، فإن أم فريدة قد تسلت من بينهن لتحل
الداخل الفوار، وتبسط نفوذها فيه، وبرغم أن الراوى قد سعى
للتشكيك فى مجموعة علاقاته النسائية التى طرحها فى
الخلسات، فإن المتلقين جميعا سوف يتشككون فى تشكيكه
بالنسبة لامرأتين : علىة المخملية وأم فريدة، خاصة وأن الراوى
قد وقع اختياره على مؤشر عنوانى لعلاقته بالآخرى، (سعيها)،
وهو مؤشر يكاد يغير مجموعة مؤشرات الداخلية الحاوية للأنثى
فى إنتاجيته، فهناك : ألف، الملكة، ضوء، بلبله، مركز، بريقة،
موريلية، وهى مؤشرات تميل إلى الهدوء، أو الإثارة الساكنة،
بينما يتجه (سعيها) إلى الاشتعال والتوقد والاحتراق الذى
استمر مصاحبا الراوى أكثر من ثلاثين عاما إلى لحظة تنوين
الخلسات، وما أظن إلا أنه مازال ممارسا لفعالياته التى

استحالت إلى نوع من (الجوع والظمة)، جوع إلى الأنثى الأولى التي مثلت (المادة الخام) لمنطقة الأنوثة، وهى مادة لم تستطع أنثى - بعدها - أن تقدمها، أو تثير ما أثارتها، إلا على وجه المشابهة، لكن البلاغيين يقولون إن (وجه الشبه) لابد أن يكون أكمل فى المشبه به بحيث لا يكون هو عينه فى المشبه، فإذا اقتربت أدريانا من أم فريدة فإنه اقتراب المشابهة لا اقتراب التوحد، وربما لهذا حاول الراوى الارتفاع بأمر فريدة إلى منطقة التجريد التي تغيب فيها التفاصيل تحقيقا لأوليتها الوجودية، فكانت رؤيته لها تحيط بها «فى مجملها، وليس فى تفصيلها، رعدتى المصاحبة لظهورها لم تتكرر عندى قط، لم تثرها أى أنثى رأيتها فيما تلى ذلك على البعد أو القرب» (٣٦)

إن حضور أم فريدة إلى الخلسات، لم يكن حضورا للأنثى، وإنما حضور للقانون الأنثوى الأول الذى يلغى قانون الوجود المألوف، فالانفصال اتصال، والبعد قرب بون فارق، وفى ظل هذا القانون الداخلى تجلت (أحوال) الراوى، وصعدت إلى (المواقف) التى تبرز الخارج بالداخل تمهيدا للصعود إلى (المقام) الذى يتحقق فيه الوصول والاكتمال، وقد استطاع السرد أن يلخص كل ذلك تلخيصا أشمل من كل تفصيل أو إطناب : «فى توقيتها المعلوم تبو، تمررنى بمراحل أتقنتها، منها

الترقب، والتوقع، والتهلل، والمقاربة، والتمعن، والتوقد، ثم ..
الهدد» (٣٧)

إن انحياز السرد للداخل - كان غالبا - يرتبط بزمن السنين الزواهي وتوثباتها : «زمن الاندفاعات المفاجئة، والطقات المنفردة، والفورات الكاشفة، أما الآن فتحة تؤدة، غير أن اللمة الأولى لم يهن بريقها، وإن كلفتني من أمرى جهدا» (٣٨)، إن هذه المرحلة الزاهية هي مرحلة التناقضات الداخلية التي تنعكس في تقابلات خارجية تجمع بين (الاندفاع المفاجئ) و (التلثم أمام المرأة) ص٣١، كما تجمع بين (الطقات والفورات) و (الحذر الذي يباغت عند الانفراد الليلي) ص٣٨.

ويمكن أن نضم إلى السرد الداخلي (عالم السفر والرحيل) لأنه - على نحو من الأنحاء - كان سفرا داخليا، أو لنقل إن مربوده كان داخليا خالصا لارتباطه بمنطقة (الحلم) التي انفتحت مولدة مجموعة العلاقات الأثنوية الجارية في عالم الاغتراب، باستثناء (علية المخملية وأم فريدة) ركيزتي القانون الأثنوي في الخسائس.

ولا شك أن تجربة الأسفار كانت تجربة نفسية، أو رحلة داخل الذات الحاكية، على نحو ما هو عند العرفانيين، أو هي رحلة البحث عن (ماء الحياة) - كما في الأساطير - وماء الحياة

كان فى (الأنثى) التى رافقته فى أسفاره ذهاباً وعودة.
إن عالم السفر يمثل ركيزة أساسية فى سيرة الراوى، حيث
كانت تجلياته مبكرة فى سن الثامنة عشرة، وتعددت مساراته
إلى مدن وقرى الوجهين القبلى والبحرى، وهى مسارات ارتبطت
بالعمل، حيث تنفتح الذاكرة على بداياته بالمركز الرئيسى فى
القاهرة، فى تصميم الأبسطه الفارسيه والتركيه، وما يتصل بها
من صباغة الألوان ودرجاتها وأطيافها. ص ١٧. ومنذ بدأت
الأسفار لم تتوقف، بون أن يبتعد السفر عن (الداخل) بحال من
الأحوال «وأصعب الترحال ما كان فى الذاكرة». (٢٩)

ولم تكن الذاكرة وحدها أداة الرحيل، بل تؤازرها فى ذلك
(المخيلة) : «عند كوني وتطلعنى فى رب العطلابوى جرى الرحيل
بالمخيلة، بتوالى الإحلام والرؤى، إلى أين ؟ لم أكن أعلم وقتئذ،
متى وكيف ؟» (٣٠)

وإذا كانت مقتضيات السفر أن يتغير المكان، فإن خلصة
(فصم العرى) قد خالفت ذلك، إذ ظل المكان ثابتاً، وإنما جاء
التغير فى الأسماء لا غير، على معنى أن السفر فى هذه الخلصة
كان من حالة إلى حالة، أو هو شئ شبيه بالسفر المعراجى إلى
مقام (الأنوثة) الكامله، التى تجسدت فى زوجة تحققت فيها
مجموعة الشروط والمواصفات التى تعلق بها الراوى كنوع من

(التعويض) الذي يجبر به الواقع التنفيذى الذى لا يمكن فيه للمرء أن يقع على الأثنى المثال .

صحيح أن الراوى فى هذه الرحلة قد اصطنع (بابا) وجعله أداة الخلاص من واقعه المباشر إلى واقعه الطارئ فى العراق، لكن الباب هنا لم يكن موظفا للعبور المكانى فحسب، بل للعبور الزمانى أيضا، فاستطاع - فى لحظة خاطفة - أن يتحول من القاهرة إلى بغداد، وهو الأمر الذى لم يجر فى مجموع الخلسات؛ حيث كان السفر فيها موافقاً لشروط الواقع التنفيذى، وإن خالف هذه الشروط بعض المخالفة فى (الملكة)، حيث حدث تداخل مكانى بين (دير الجنادلة) فى جنوب مصر وروسيا، لكنه تداخل محسوب غير الذى جرى فى (قصم العرى).

- ٧ -

لقد تابعنا فى سيرة الراوى كيفية تدريب أنفه على التعامل مع (الروائح والعطور) فى مرحلة مبكرة، وتابعنا كيفية دخوله دائرة (العمل) التى كانت بداية انطلاقه إلى عالم (السفر)، لكن العمل لم يفتح له هذا العالم وحده، بل إنه درب عينه على إدراك (اللون)، حتى أصبح اللون نافذة الرؤية لإدراك الوجود حوله، فصحبة الأب فى الصغر فتحت للراوى نافذة الرائحة، والعمل

فتح له نافذة السفر واللون، ونحاول فى هذا المحور قراءة الرؤية اللونية فى خلسات الكرى، هذه اللونية التى أنفق الراوى عمره فى دراستها وإتقانها، والإلمام بأسرارها، ودرجاتها وأطيافها. ص١٧.

ومتابعة السرد تدل على أنه قد استخدم من الألوان ثلاثة وعشرين لونا، يأتى تردها الكمى على النحو التالى :

- | | |
|---|--------------------|
| ١ - دال اللون ذاته : | خمس وعشرون مرة |
| ٢ - اللون الأصفر : | أربع وعشرون مرة |
| ٣ - اللون الأخضر : | تسع عشرة مرة |
| ٤ - اللون الأحمر : | ثمانى عشرة مرة |
| ٥ - اللون الأزرق : | سبع عشرة مرة |
| ٦ - اللون الأبيض : | اثنتا عشرة مرة |
| ٧ - اللون الأسود : | سبع مرات |
| ٨ - اللون الأشقر : | ست مرات |
| ٩ - الأشهب - الذهبى - الرمادى : | كل منها ثلاث مرات |
| ١٠ - الأسمر - البنى - البنفسجى - الغامق : | كل منها مرتان |
| ١١ - القاتم - الطوى - الداكن - البرتقالى - الياقوتى | |
| الأصهب - الوردى - الكابى : | كل منها مرة واحدة. |

وقد ترددت نوال اللون مائة وثلاثا وأربعين مرة، فإذا كانت صفحات الخلسات مائة واثنين وعشرين صفحة، فإن معدل التردد يشير إلى حضور اللونية في كل صفحة تقريبا، وكثافة هذا التردد تشير - من ناحية أخرى - إلى غواية الراوى مع اللونية، وهى غواية نابعة من خبرة عملية، متوازية مع الإحساس الداخلى، ويمكن متابعة هذا المنبع المزوج فى مثل قوله الواصف فى (توالج الضوء) :

«تقد الأشعة منبعثة من الحجر، صابرة عن مسام لا ترى،
صخر مجوهر، لون يلد لونا، لكل قوامه وإمكانياته، الأصفر
والأزرق والأحمر أصول لا تستحدث، أما الأبيض والأسود فلا
سبيل وما من شعب مؤد إليهما.

إذا نكح الأزرق الأصفر يتولد الأخضر
امتزاج الأسود والأحمر منجب للياقوتى

نويان الأحمر والأزرق يتبعه البنفسجى» (٣١)

ولن نتابع هنا ارتفاع معدل التردد للون بعينه عن غيره من الألوان، كما لن نتابع مؤشرات لون بعينه إلى دلالات نفسية معينة، لأن الذى نهتم له استحالة الألوان إلى نافذة يطل منها الراوى على عالمه الداخلى والخارجى، على نحو إطلاقاته من نافذة الرائحة.

واللافت أن النافذتين كانتا تتداخلان في بعض (الحالات) الإدراكية، ففي (خجلة الشذا)، يستجمع الراوى أنواته الإدراكية ليتأمل عالم الماء في (البحر الأحمر) للإمساك بحقيقته الخارجية والداخلية على صعيد واحد : «نواثر صفراء تظهر، تتصل لتشكل بقعاً أكبر، درجة من الصفرة الخاصة، مصحوبة برائحة تدوم من رائحة المنى الطازج، المرسل للتو، وتلك رائحة أعرفها جيداً، أكتشفها في الطين المتخمر، والأرض المحروقة، ورصنتها في الفراغ، مواسم تلقح النبات» (٣٢)

لكن ما هو ذلك العالم الذى أطل عليه الراوى من نافذة اللون؟. نسرع فنجيب بأنه عالم الأنثوية، على مستوى الحقيقة، أو على مستوى الوعى العرفانى الذى لا يعول على المكان إلا إذا كان مؤنثاً.

والأنثى الأولى الوافدة إلى رحاب الخلسات حضرت خلال (ما يمكن أن يكون)، حضرت خلال علاقة تعلو على اللونية وغير اللونية، : «إذ يبدأ نزوعى، فالبدار البدار إلى أول من عرفت، إلى رحم أمى، إلى عنائها حتى انفصالى عنها واتصالى بها» (٣٣)

أما الأنثى الأولى الوافدة خلال النافذة اللونية، فهي الأنثى (الألف)، ويرغم أن العلاقة التى ربطت بين الراوى وبينها لم تتجاوز (المجاورة) العابرة فى (السفر) بالطائرة، برغم ذلك فإن

اللونية كانت أداة إدراكها إدراكا كلياً : «عينها خضراوان، بشرتها سمراء» وجهها متنسق مع قوامها المبدئي»^(٣٤) والأنثى التالية : (الملكة)، وهى - كسابققتها - رفيقة سفر مزيج يتحرك بالأحداث إلى (بير الجنادة) ثم يقودها إلى (موسكو)، حيث تتداخل الحقيقة الأنثوية بعالم المكان هنا أو هناك، ويتجلى هذا التداخل خلال اللون : «تقف مرتدية الملابس ذاتها التى رأيتها بها فى قىظ صعيد مصر، ثوب أحمر اللون، متنسق - بدرجة ما - مع خمرة جسدها»^(٣٥)

وفى خلسة (ضوء) تحضر الأنثى السمرقندية، حيث تتسع نافذة اللون إلى أقصى مداها لاستيعاب هذه الأنثى الضوئية :
«البنية السمرقندية المصوغة من نقطة الضوء، من تلاحق الأصفر بالأزرق، بمقادير معلومة من سر الشفق والفجر»^(٣٦)

ويزداد اتساع النافذة مع (البلبلة)، أنثى مراکش التى «لا يمكن تعيين لونها أو نسبته إلى مرجع، إذ يقع على حدود الأحمر والبنى والسمرة والأصفر المشعر بياقوتية شاحبة»^(٣٧) واللافت أن انفصالات - هذه البلبلة - الداخلية لا تتجلى إلا خلال نافذة اللون أيضا، فعند محاولة الراوى الاقتراب منها ومباشرتها باللمس، تصاب بذعر لا يجد صداه إلا فى اللون :
«تبدى حدة ما، يتغير لونها، لم تعد بشرتها تنتمى إلى تلك

الحدود التي يتوالج عندها الأحمر بالبني، بل ازدادت مساحة الأصفر، طفا أزرق غامق» (٣٨)

ويستمر الاتساع مع الأنثى الواحدة من قرطبة في (مركز)، حيث يتجلى حضورها التكويني خلال اللون : «تقع أصداء بشرتها على حواف عدة، لا يمكن القول إنه ذهبي، أو صفراوي، لكنه بين بين، يأخذ من هذا كله، فيه لمعة الإبريز، ورقة الشمس عند الظهور» (٣٩)

ثم تضيق النافذة اللونية بعض الضيق في (خجلة الشذا) حيث يستحضر السرد أنثى معتقة في مسيرة الراوى النسائية هي (علية المخميلة)، وحيث يمتزج حضورها بالرائحة واللون على صعيد واحد، هذه الرائحة التي كانت مرجعا لبناات جنسها : «وكانت نسائهما متداخلة مع قماش جلابيها الرهيف الأبيض المرصع بالنوائر الزرقاء المنجمة» (٤٠)، ويلاحظ أن حضور علية إلى رحاب هذه الخلسة، كان حضورا هامشيا، استدعاه حضور أنثى موازية لها في العتاقة المخملية، هي تلك الزوجة الشابة التي قابلها الراوى في رحلة البحر الأحمر، وأثارت فيه بعض ما أثارته علية قديما، وقد أخذت هذه الإثارة مؤشرا لونها خالصا هو : «ذات اللون الأصفر» (٤١)

ويستمر هذا الحضور الهامشي للأنثى في (بريقة)، حيث كان

الراوى فى صحبة صديقه المخرج شادى عبد السلام فى روما،
وشاهد امرأة عارية فى الطريق تجرى بين السيارات، وإن تعلقت
المشاهدة بالتكوين اللونى : « صفيرتها الشهباء الغليظة، تهتز
على ظهرها، وتتأوش مفرق رفيفها الأشمين »^(٤٢)

ويتحرك السرد من الهوامش إلى الأصول مع الأنثى التركية
(بريقة) بحضورها الخاطف، لكن هذا الحضور الخاطف السريع
لم يستطع أن يغلق نافذة اللون : « ما بقى عندى منها لوانان
اثنان، أصفر وأزرق بكافة درجاتهما واشتقاقاتهما موضع
عينها حقان من فيروز مصهور. زرقة صافية تفيض وتضفى
عمقا.. »^(٤٣)

إن انفتاح نافذة اللون على الأنثى، كان تأليا لتلك الخبرة
اللونية التى اكتسبها الراوى فى الدراسة والعمل والممارسة
الفعلية، لذلك نلاحظ أن اللونية لم تتدخل تدخلا حاسما فى إدراك
الواقع الأنثوى قبلها، ففى (سعيها) تنفتح الذاكرة على أم
فريدة، رمز الغواية الأولى، وبرغم ذلك فإن نافذة اللون تكاد
تكون مغلقة؛ فلم يتعلق الإدراك اللونى بها إلا فى (ملاءتها
السوداء، وعينيها المكحولتين)^(٤٤)

وتتغلق النافذة تماما فى (موريلية)، حيث أنثى المكسيك
(أدريانا) التى أفلتت من اللونية برغم إغراقها فى الرائحة، وكأن

كثافتها العطرية كانت حاجبا للونية، وربما كان ارتباطها - فى الذاكرة - بألم فريدة وراء هذا الغياب الآونى الذى افتقدناه مع أمة فريدة أيضا.

ويكاد إغلاق نافذة يستمر إلى (بلوغ الأسباب)، حيث تبلغ الغرائبية ذروتها فى التعلق بالمغنية التركية خلال صورتها، ويسبب هذا التعلق كان الرحيل إلى تركيا، وهناك لم يتدخل اللون إلا تدخل محدودا : «شعرها فى لون الحناء»^(٤٥)

ثم تستعيد نافذة اللون انفتاحها الواسع فى (فصم العرى) مع زوجة الزمن الموازى فى العراق، هذه الزوجة التى يقول فيها الراوى : «صيفت كما أتمنى، كما أرغب، بل إنها حاوية، جامعة، فقوامها للمرأة الألف، ولون بشرتها الصفراوى الأشقر من القرطبية»^(٤٦). والملاحظ أن المواجهة الأولى معها كانت مواجهة لونية «مرتكية الجينز الأزرق، وقميصا فى لون السماء الصافية»^(٤٧) وكما سبق أن ذكرنا، فإن نافذة اللون لم تغلق غيرها من النوافذ، وبخاصة نافذة الرائحة، وإن لم تنفتح نافذة الصوت الانفتاح المناسب لاستيعاب مفردات الواقع الأنثوى وغير الأنثوى.

إن انفتاح نافذة اللون على الأنثى لم تحجب - أيضا - انفتاحها على العالم مطلقا، فرحيل الراوى إلى موسكو فى

(خلسة الملكة) صاحبه إطلالة على غاباتها المغطاة بالثلوج
البيضاء صـ٢٠، ورحيله إلى سمرقند في (ضوء) صاحبه إدراك
لوني لمجموعة «القباب المغطاة بقطع الخزف الأزرق والأبيض» (٤٨)
والرحيل إلى مراكش في (بليلة) صاحبه رصد «لون بيوتها
الأحمر الطوبى» (٤٩).

والرحيل إلى قرطبة في (مركز) صاحبه إطلالة - خلال
السفر بالقطار - على الطبيعة المحيطة وما فيها من تناسق «بين
درجات الألوان تناغم، لوان متجاوران، الأخضر المرتوى
المضى»، والأصفر المشعر بحمرة خفيفة ترسخه وتمكنه، أما
الأبيض الحليبي فمحيط يحف النوافذ العريضة» (٥٠)

ويتابع اللون تجلياته في آثار قرطبة، فهناك الفسيفساء
الدقيقة الملونة، والأحجار العتيقة الصفراء، والجدران الشقراء،
والصحن البرتقالي ص٤٨ - ٥٣،

وعند انفتاح النافذة اللونية في (جبرينية)، تنكشف (قلعة
الرديدة) بلونها الوردى ص٨٧، والزجاج المعشق في الجبس
الناصع البياض ص٧٨، والضوء اللوني المحايد بين الأزرق
والأصفر ص٨٨، وتردد الرحيل إلى تركيا صاحبه الوقوع على
الطابع اللوني لاستامبول (رمادية مبانيها) ص٧٧، فهي مدينة
(رمادية الطلع، غروبية الملتقى) ص١٠٢.

وفى خلصة (فصم العرى) يتدخل اللون فى تشكيل الواقع
الحلمى الذى بدأ تجليه فى منطقة الأهرام، حيث الطريق
(السحرى) بألوانه العميقة المناسبة للطبيعة الزراعية، من
الأخضر إلى البنفسجى إلى الأصفر، وتحول الواقع الحلمى إلى
العراق، صاحبه تدخل لوني مقارب، حيث اللون الأخضر والتربة
الحمراء. ص١١٤، ص١١٥.

وإذا كانت النافذة اللونية قد انفتحت على الركائز الشخصية
والطبيعية فى مجموع الخلفيات، فإنها - فى الوقت نفسه - قد
انفتحت انفتاحاً محدوداً على بعض الوقائع الهامشية، فذكرى
اعتقال الراوى مصحوبة برصد لون (العربة الرمادية) التى أقلتته
إلى المعتقل، ومصحوبة برصد لون ملابس المعتقلين (البيضاء
المائلة للصفرة) ص٤٥

وانفتاح الذاكرة فى (بريقة) على صحبة الراوى للأديب
محمود البديوى تعلق بلون (حقييته السوداء) ص٧٦

وفى (سعيها) يستدعى السرد نكريات قديمة، حيث زيارة
الراوى - بصحبة والده - لوكيلة صاحبة بيتهم فى درب
الطبلاوى، ولا يلفته إلا (واجهة المنزل البيضاء، ونوافذه
الخضراء) ص٨٩. وفى إطار هذه الذكريات البعيدة يرصد
الراوى البيت المواجه لهم، بيت الباجورى (بطوبه الأحمر وبوابته

الحديدية الخضراء) ص٨٩. وفي (فصم العرى) تتسلط النافذة اللونية تسلطا هامشيا على الشاب الذى استقبل الراوى عند حلوله فى (منطقة التحول المكانى) (بطلته السوداء وقميصه الأبيض) ص١١٤.

وفى (بلوغ الأسباب) تنفتح النافذة انفتاحا محدودا على لحظة تجمع بين المركزية والهامشية عند (تكوين الملاحظات والخواطر) (بقلم مداده أخضر) ص ١٠٨، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع عالم المزروعات والنباتات بخضرتها المتعددة الدرجات.

- ٨ -

إن متابعة الخلسات التى استحالت إلى نوع من السيرة الذاتية، تقودنا - ضمنا - إلى مرحلة الخصوبة فى الواقع العام والخاص فى الستينيات بكل توثباتها الصاعدة، وتعثراتها الهابطة، وحضور الراوى خلالها كان حضورا على مستوى الفاعلية والمفعولية على صعيد واحد.

لقد حضرت الستينيات فى بعدها الثقافى خلال مؤشرات سريعة، لكنها بالغة الدلالة، حيث التجمعات الثقافية حول رائد من الرواد مثل (يحيى حقى) الذى كان يقيم تجمعه «فى الطابق

الخامس من البناية رقم ٢٧ بشوارع عبد الخالق ثروت، والتي كان الراحل يحيى حقي يتخذ من إحدى غرفها مكتبا يلتقى فيه بمريديه وصحبه، يصفى إليهم، ويبدى حنوا ورعاية لمن هم فى البداية بصبر وطول بال، وقدرة على توصيل الفائدة بغير تقدير»^(٥١)

وفى رحاب الستينيات كان لقاء المبدعين فى مصر وخارجها، وقد صحب الراوى واحدا من ألمع هؤلاء المبدعين «محمود البدوى - رحمه الله - أديب متمكن، عاشق للحياة، صحبته زمنا»^(٥٢) واللافت أن حضور البدوى إلى رحاب الخلسات كان موظفا للإيغال فى منطقة الموسيقى التركية، وهى منطقة كانت مؤثرة فى توجيه الأحداث داخل الخلسات، فالتوجه إلى الموسيقى التركية هو الذى أنتج خلسة (بلوغ الأسباب) التى تأسست على التعلق بمغنية تركية خلال رؤيتها فى شريط تسجيلى، وهى رؤية أنتجت مغامرة حلمية تتحرك بين المعقول وغير المعقول، وواضح أن تلميحات محمود البدوى عن الموسيقى التركية كانت وراء غواية الراوى للرحيل إلى تركيا، صحيح أنه زارها عابرا قبل ذلك، لكن الزيارة المؤسسة كانت عام ٩٢، حيث أمضى بها أسبوعا كاملا، احتوتها خلسة (بريقة) وأنتجت الأنثى اللونية (ذات اللونين الأصفر والأزرق) ص ٧٩.

ولم تكن خصوصية الستينيات خصوصية أدبية وإبداعية فحسب، بل كانت - بالدرجة الأولى - خصوصية قومية على المستوى السياسى والمستوى العسكرى (قبل الانكسار) فى سنة ٦٧، وقد سبق هذا الانكسار مؤشرات استثنائية متمثلة فى عثرة مصادرة الحريات، وقد نال الراوى نصيبه منها حيث تم اعتقاله سنة ٦٦، وهو ما سجله فى (أسينه الحجر)، ثم أعاد طرحه على نحو موجز فى (جبرينية).

وفى زمن الستينيات تحول (الانتكاس) إلى (استنزاف) للعدو، وهنا تحول السرد من الحياتية السلمية إلى الحياتية الحربية، حيث عمل الراوى مراسلا حربيا فى البحر الأحمر عند «جزيرة اسمها الأخوين، تقع عند الخط الوهمى المار عبر الماء، كان ذلك زمن الحرب بدافع منى لمشاركة أهلى محنة كبرى، ولتهدئة روحى بتواجدى بين المقاتلين فى خطوط المواجهة»^(٥٣)

ولا شك أن أحلام الراوى القديمة فى السفر والترحال قد ولدت عنده إحساسا ملازما بالغربة، سواء أكانت الغربة داخلية أم خارجية : «قلت إن الغربة لم ترهقنى لأننى أعيشها دائما»^(٥٤)، صحيح أن الغربة أصبحت حالة معيشة، لكن المؤكد أن لها دورها فى تخزين الأحزان المبكرة التى لا تتكشف حقيقة إلا فى

لحظات مواجهة النفس فى الانفراد : « لكن أحزانتى المبكرة
سلكت طرقا مستحبة على، لكم فلجأتنى فى أوقات انفرادى،
خاصة فى أسفارى، أو عند جلوسى أمام البحر. » (٥٥)

ويبدو أن السفر والاعتراب وقد ولدا فيه إحساسا ملازما
بالخطر، خاصة عندما تحاصره الأماكن العلوية : « لا أطمئن إلا
قرب الأرض، مكثى فى الطوابق العليا يثير اضطرابى، ويقلقل
نومى » (٥٦) وقد ازداد هذا القلق النومى بعد سن الأربعين : « قلة
هجوعى أمر أعانيه منذ سنوات، ربما بعد اجتيازي الأربعين، أو
لتواتر الهموم وكثرة الأشغال » (٥٧)، وتلك هى المرحلة التى
انكسرت فيها طموحاته : « أنا الذى عشت زمنا ليس بالهين
أسعى إلى تغيير الظروف تمهيدا لتغيير البشر، بل حلمت بتغيير
العالم، وقاضت بذلك قناعاتى، فإذا بالعالم يغيرنى ويبدلنى » (٥٨)
وما إن وصل الراوى إلى سن الخمسين حتى استحال من كائن
شروقى إلى كائن غروبى. ص ٩٨، ولم تتولد هذه الغروبية فجأة،
بل كان لها مؤثراتها التى طرحنا جانبها منها، لكن المؤشر
الأمم، الذى كان له حضور يكاد يكون مستمرا فى إبداعات
الغيطانى عموما، وفى (جلسات الكرى) خصوصا، هو مؤشر
(الموت)، حيث تردد له حقل صياغى مكون من إحدى وخمسين
مفردة تدور حول : الموت - المنية - القتل - الاحتضار -

السكينة - العدم - الجثة - الفناء - التابوت - القبر - الضريح -
المدفن - الفقد - النهاية - الرحيل، لكن هذا المؤشر لا يعتمد
على حضور حقله اللغوى فحسب، بل يعتمد - بالدرجة الأولى -
على تحول السرد إلى مواقف كلية تجاوز هذه المساحة الصياغية
المحدودة، وهذه المواقف كانت تتجلى فى نوع من التساؤل
المعطل للإجابة، أو لنقل : إنه من التساؤل المكثف بنفسه، وقد
استدعته الخلسات منذ أول صفحة فيها : (تحنين) فى صياغة
شعرية بالغة الكثافة، بالغة الشكلية البنائية :

«لماذا يسرع الإيقاع مع قرب التمام ؟.

لماذا تنشط الخطى وتسرع الحركة عند الدنو ؟.

لماذا يقوى العزم عند قرب نفاد الطاقة ؟.

لماذا يقع التوثب مع صلصلة أجراس الرحيل ؟.

لماذا تكون أقصى درجات اللمعة قبيل الانطفاء ؟» (٥٩).

ولا شك أن هذه المواقف تتجلى أكثر ما تتجلى مع أحوال
(السفر والرحيل) : «دائما أتسائل عن النهاية، وكيف ؟ أين ؟
متى ؟ أخشى حلولها بعيدا عن يارى، الاحتمال قائم، خاصة
أن أسفارى تعددت، والوجهات اختلفت» (٦٠). «أخاف موت
الفجأة وأنا بعيد، ما يثير رعبى أن أقضى فى ظرف لا يمكن
معه عودة ما تبقى منى لأتوسد الأرض التى يتكون ترابها من

أجساد قومي» (٦١)

إن (الغروبية) التي صرح الراوى بسيطرتها عليه بعد الخمسين، كانت موعلة - بالتأكيد - فيما قبل الخمسين، على معنى أن تجليها الصريح هو اللاحق للخمسين، أما بداياتها فكانت مرافقة للحظة الميلاد : «يطول عنائي، فيخيل إلى أن احتضاري بدأ عند ميلادي» (٦٢) ومع تقدم العمر تزداد الغروبية تجليا خلال مؤشر صياغى لاقت هو (الرحيل) الذى تدخل فى بناء السرد بدلالاته الثنائية (السفر - الموت)، وربما لهذا تضمن (حقل الموت) مادة (رحل) اثنتى عشرة مرة، أى أنها تستحوذ على ربع الحقل كميا تقريبا.

ويلحظ أن الرحيل الخارجى كان مؤشر الرحيل الداخلى، وصولا إلى نقطة (الغياب) الدائم، الذى يزداد الإحساس به كلما فقد الإنسان عزيزا لديه، ولذلك كانت نروة الإحساس بالموت بعد فقد الراوى لوالديه : «ريما بعد فوتى الأريعين، ريما بعد استقرار أبى وأمى داخلها - أى الأرض - واتحاهما بمكوناتها، وبدء تأهبي أرقبتي إذا ما احتوانى عين الموضع الذى أعدته لذلك» (٦٣)

واللافت أن تجليات الموت قد مزجت الحقيقة بالتخيل، على معنى أن الموت أصبح له حضور تنفيذى، حتى ولو كان موتا

بالقوة : «إننى أجتهد لأرى بعين البصيرة رقتى الليلة الأولى، واستسلام ملامحى بعد انتهاء الصراع، وكمال صورتى الإنسانية قبل تبددها ونهايتها الكلى، لو الأمر بيدي لتحسست كل موضع وطلنته، وملست عليه، وسألته عن عبره قبلى» (٦٤) وواضح أن مجموعة مواقف الموت وأحواله قد تلازمت مع نمو الإحساس بأن «ما تبقى أقل مما مضى» (٦٥)

فما تبقى هو القليل، والخلاف حول مساحة هذا المتبقى، بل حول كميته «حتى إذا حلت الخمسون، وأوصدت أبواب، أيقنت أن ما تبقى سينقضى كندف الغمام إذ تنورها الرياح» (٦٦) إن تأمل الراوى بوعيه فى عالمه جاء من منظور (الموت) خلال أوضح ملامحه (الفجأة)، وهذه الفجأة هى طبيعة الوجود ذاته فى انفلاتاته التدميرية، وفى مسالكة المنضبطة، فهذا الكون الشاسع له عمر : «ومن له عمر يعنى أن له بداية، ومن يبدأ لابد أن يصل إلى نهاية، فلكل أول آخر، وإلا لما كان ثمة أول، هذا مقطوع به، ولأن كل شىء فيه ينور، فلا بد من لحظة كف، لحظة تكتمل فيها المنية، تهمد الفورات» (٦٧) لكن متى ؟ أين ؟ كيف؟.

ومادام الموت حقيقة غير قابلة للتحديد الزمنى أو المكانى أو الكيفى، فإن المتاح قراءة مقدماته لا غير : «أستعيد ما قرأته عن غدة لا تعمل فى الجسد الإنسانى إلا قبل تمام الرحيل بيوم

وليلة، تؤدي إلى ما يعرفه القوم بصحوة الموت، بل إن أكثر من صاحب محيط بعلم الطب أخبرني عن قذف المني لحظة وقوع السكته، وهذا عجيب»^(٦٨)، غير أن هناك فئة من الصفوة «أوتوا قدرة على رصد نبضه، والمصالحة معه، ومن هؤلاء نذرة يمكنهم التنبؤ بدقة»^(٦٩)

لكن الغريب - من وجهة نظر الراوى - «أن الإنسان إذا اكتمل رحل، أو يمضى بعد تمامه، يذهب جاهلا بقرب المكونات إليه، بجسده ونفسه»^(٧٠)، والاكتمال - عند المتصوفة - يعنى بلوغ النضج لىون تحديد بمرحلة سننية معينة، فكلما زاد إحساس الراوى بالاكتمال، كلما ازداد الإحساس باقتراب الموت مقترنا بالعجز أمام هذا القدر الحتمى، لأنه لحظة «لا أقدر فيها على تأجيل رحيلى يوما واحدا»^(٧١)

والملاحظ أن مواقف الموت - فى الخلسات - كانت على ثلاثة مستويات. الأول : مستوى الموت الجماعى (فقد الأحبة) ص٩، (أنفاس الراحلين) ص٢٩، (تحقق الفناء لمن رحلوا) ص٤٧، (أنفاس الذاهبين) ص٤٨، (من أنشد الأبيات رحل، ومن كتبها مضى، ومن يقرأها الآن سيتبعهما) ص٨٤، (مزرعة حجرية للموت) ص١٠٣.

والثانى : مستوى الموت الفردى، أو الخاص، ويتقدم الموتى -

فى هذا المستوى - أقرب الناس إلى الراوى : الأب والأم، حيق
حضر دال الأب - فى الخلسات - اثنتى عشرة مرة، منها أربع
مرات مصحوية بقوله (رحمه الله)، أما (الأم) فقد حضرت سبع
مرات، صحبتها (رحمة الله) مرتين، ثم يطول الموت الفردى :
محمود البدوى ص٧٦، وشادى عبد السلام ص٧٨، ثم يحيى
حقى ص١٠٠، ثم (أم كوثر) ص٨٩، ووالد جار الراوى فى
سكنه القديم ص١١٢، ثم (علية المخميلة) رحمه الله ص٧٢.

المستوى الثالث : الموت التقديرى، وهو ذلك الموت الذى تعلق
بالذات الراوية صفحات : ٦٧، ٦٩، ٧٤، ٨١، ثم تعلق بالراوى
مع رفيقته (الببلبة) وسط العاصفة الرعدية ص٣٤، ثم احتمال
موت الأنثى الضوئية ص٢٣.

- ٩ -

لا شك أن بنية (الموت) بمجموعة أحوالها ومواقفها تدفع
(خلسات الكرى) إلى التحليق فى آفاق العرفانية، إذ إن السالك
يدخله إحساس باقتراب النهاية كلما تقدم به العمر، ولذا يتجلى
له الموت خلال (مشاهداته) الداخلية والخارجية، المادية والروحية،
حتى ولو تعلقّت المشاهدة بأكمل الأشكال وأبهاها، مما يعنى أن
اللاوعى الداخلى يعمل على تهيئة الذات المشاهدة للانتقال من

عالم الحضور إلى عالم الغياب، فالموت عند المتصوفة تحول، لا نهاية حقيقية، بل هو انتقال لما هو فوق الحياة ذاتها، يقول الراوى معبرا عن هذا كله : «لا بد من لحظة كف، لحظة تكتمل فيه المنية، تهمد الفورات والهدير والتهام الطاقات، ومن الهمود يكون التجدد، وما ينطبق على أننى الأفلاك، أقصى النجوم والمجرات، نلقاه داخلنا» (٧٢)

إن ارتباط الموت بالحياة ملمح عرفانى نلاحظه فى مزج (قصص الحب) بخيوط (الموت)، فكثيرا ما نقرأ فى قصص الحب الصوفية (نظرة الحب التى يعقبها شهقة الموت)، وهذا المزج يدخل حكاياهم فى إطار الأسطورية، من ناحية، ويحيل سردهم إلى نوع من الطقوس، من ناحية أخرى، ويمكن متابعة مثل هذا فى حكايا العذريين الذين استحالوا إلى نماذج عليا أكثر من كونهم مفردات أرضية، وقديما طرح الموروث الشعري قالب (المقدمات الطللية) التى تعتمد المزج الرمزي بين (الحب والموت) خلال تأمل وجودى منتج للمفارقة بين (البقاء والفناء)، وهو ما يعنى أن الشاعر القديم حاول أن يتغلب على الموت بالإيغال فى موقف الحب.

ولا شك أن الخاسات قد دخلت هذه المنطقة العرفانية واستقرت فيها، ومارست إنتاج حكاياها فى إطار من

مستخلصاتها العميقة، وقد سبق أن عرضنا لبنية (الموت) بأحوالها ومواقفها، وهنا نستكمل ما سبق أن عرضناه خلال اندماج (الموت) بمواقف الأنثى عموماً، حيث لازمت الخلسات بينهما في غالب مسرودها، كما سعت إلى إحداث هذه الملازمة في مجموعة مشاهدات الراوى لفردات الوجود التى أطل عليها فى أسفاره البعيدة والقريبة.

المواجهة الأولى لإثاث الراوى فى (ألف) حيث كان لقاءها عابراً فى (البحرين)، ويكاد ينحصر هذا اللقاء فى مجرد (الرؤية) التأملية التى أعقبها فراق إلى المجهول، وهذا الفراق السريع دفع الراوى إلى الهروب فى الذاكرة زماناً ومكاناً، حيث يتحول السرد إلى الأسكندرية لاستحضار تلك الأنثى فى إطار حلمى مصاحب للحظة تأمل أمام بحر الأسكندرية بما يقدمه من معطيات تنذر (بالنهاية) ص ١٦، التى تأتى مقدماتها فى (لحظة الغروب)، والمؤشر هنا واضح على أن نذر النهاية تحتاج إلى مواجهتها (بالأنثى)، حتى ولو كان ذلك فى إطار الوهم.

والأنثى التالية هى (الملكة) بإطارها المكانى الأثير عند الراوى (دير الجنادلة)، وقد تلازم حضور هذه الأنثى بكل خصوصيتها المكانية مع «حضور التفاصيل القديمة الملوثة على جدران القبور والمعابد» (٣٣)، وعندما يعمد السرد إلى إحداث تداخل مكانى بين

(دير الجنادلة) و (موسكو)، تعود مؤشرات الموت إلى الحضور مرة أخرى : « ذهلت عما يحيطنى، عن الثلوج الكثيفة والشجر المغطى، وأثار الأقدام المولية، واللحظة الفانية الغنية» (٧٤)

ويتحرك الموت فى حضوره المحيط بالأنثى، إلى الحضور المشبك بها فى (ضوء)، صحيح أن اشتباكه بها كان احتماليا، لكنه حضور - على نحو من الأنحاء -، فمنذ أن فارق الراوى هذه الأنثى الضوئية ومجموعة الأسئلة تشاغله وتشغله : «إننى أتسأل عن الأرض التى تسعى فوقها الآن، إذا كانت أنفاسها تتردد، وفى أى بقعة ثوت إذا كانت قضيت» (٧٥) وتزداد تجليات الموت مع (بلبله) حيث يكون أكثر شمولا وإحاطة، فعلى مستوى التأمل الباطنى للراوى (يكون الفوران والالتهاب محكما بالصيرورة الأبدية) (الفناء) ص ٢٨، ويلاحظ فى هذه الخلسة أن الراوى عندما نزل إلى مراكش - حيث لقاء البلبله - يعمل على تعطيل هذا اللقاء، لينصرف إلى المؤشرات المحيطة، مؤشرات الموت الذى عبث بالوجود البشرى، ولم يترك منه إلا (أنفاس الراحلين) ص ٢٨، ويتدخل الموت التقديرى فى هذا السياق خلال ومضة صحفية يرصد فيها غضب الطبيعة وهو بصحبة البلبله :

«سينشر الخبر هكذا :

هطلت أمس أمطار طوفانية تظللها رعود ويزوق، أصابت الصاعقة سيارة خاصة على الطريق بين بنى ملال وأبى الجعد، وعثر بداخلها على ثلاث جثث متفحمة : السائق، ورجل وامرأة»^(٧٦)

وفى (خجلة الشذا)، مع لقاء أنثى البحر الأحمر، يحضر الموت خلال العلاقة التى أحكمها الراوى بين هذه الأنثى الفوارة، وبين أنثاه القديمة (عليه رحمها الله) ص٧٢، والربط الواضح هنا بين الحياة الحاضرة فى الأنثى الشابة، والموت فى الأنثى الغائبة (عليه المخملية) التى بخل الراوى على المتلقى بسرد علاقته بها، وهو بخل كان عليه حريصا، فالإنسان مهما كانت درجة صراحته «وقدرته على المكاشفة، تظل عدة مساحات عنده لا يطرقتها ولا يبتو منها ولسوف أكتمل رحيلا بنون إطلاع مخلوق عليها»^(٧٧)

أما الأنثى الخاطفة فى (بريقة) فإن حضورها كان مسبقا بحضور الموت، عندما يفتح الراوى ذاكرته على (محمود البديوى رحمه الله) ص٧٦، ثم زيارته لتركيا ورصده (مقابر دروايش المولوية الغاريين) ص٧٧، ثم يتخلل الموت حضور الأنثى ذاتها بانفتاح الذاكرة مرة أخرى على (شادى عبد السلام رحمه الله) ص٧٨.

ويتحرك السرد إلى (جبرينية) حيث المشاهدة والترسل في (عمان)، وانفجار الحضور في (إستامبول)، ثم التحقق في (جبرين)، وفجأة ينحرف السرد انحرافا حادا من دائرة الأنثى إلى دائرة (الموت) الزماني والمكاني : «قبل التطرق لأبد من وصف حال عرفته، أعنى تحقق ما نتوقع، حيث لا يخطر لنا ببال، وربما كان الموت أجلى مثال، ذلك أنه يواتى بغتة حتى مع تهيب الحال» (٧٨) أما (سعيها) التي فتحت الذاكرة على أعز ما تختزنه وأكثره إثارة (أم فريدة)، فإن الموت لم يحضر فيها إلا على نحو هامشى محدود، حيث اتسع انفتاح الذاكرة ليستحضر منطقة السكن الأول في درب الطيلالوى، ويستحضر معها بعض شخوصها (أم كوثر) المصحوبة باسم الفاعل : (الراحلة) ص ٨٩.

ويمد الراوى حبال أم فريدة من درب الطيلالوى فى القاهرة المعزية إلى (موريليا) بالمكسيك، حيث (أدريانا) التى ابتعثت اللهب القديم، لكن استحضار الراوى لأدريانا كان مسبوقا بتمهيد صياغى للموت المجسد فى ذلك الفندق العتيق الذى دخله مندهشا بينائه وأقواسه الحجرية التى تستمد ملامحها من العناصر المشرقية التى وفدت مع الأسبان الأندلسيين : «يفنى الوجود، تختض الألسنة، تتبدل اللغات، لكن تبقى العمارة ..

آخر ما يفنى» (٧٩)

ويستعيد الموت حضوره الممهد للأنثى فى (بلوغ الأسباب) :
«يبدأ سعياً حين أظن وصولى إلى نهاية مطافى، عندما أشارك
اليقين باكتمال الخطى .. فكم من كتب أنظر إليها مستقرة فوق
أرفف مكتبتى، أعرف أننى لم أطلع عليها» (٨٠)، وتستمر ملاحقة
الموت لحضور الأنثى فى استدعاء (ضريح) مولانا جلال الدين
ص ٩٨، ص ١٠٩، ثم فتح نوافذ المشاعر الداخلية للراوى :
«الوقت المتاح - بالتأكيد - أقصر من المفقود» (٨١)، ثم يستعيد
الموت حضوره خلال لحظات الفقد : (الراحل يحيى حقى)
ص ١٠٠، أو خلال السرد الواصف (لمقهى على باشا مدرسة)
فى تركيا، وممره الذى كان (مزرعة حجرية للموت) ص ١٠٣،
وتستمر تداعيات الموت مع انفتاح الذاكرة على مسرحى شهير
(رحلت زوجته) ص ١٠٤، ثم يتدخل الموت الاحتمالى للذات
الراوية، عندما يقدر إمكانية رفض الأنثى له بعد كل ما بذله من
جهد ومشقة للوصول إليها : «الصد وإبداء السخرية كاف
لقتلى» (٨٢)، ثم يكتمل الموت حضوراً بانفتاح الذاكرة - أيضاً -
على اصطحاب المغنية التركية له إلى شقة أحد زملائها حيث :
«انبعثت رائحة مبيد حشرى قوى، استدعت إلى نهنى رائحة
معائلة مرتبطة بتابوت خشبى مفتوح عند مدخل بيتنا القديم فى

انتظار جثمان والد جارنا» (٨٣)

وتأتى خلسة (فصم العرى) لتلازم بين الأنثى العراقية (زوجة الوهم) وموت أحب الناس إلى الراوى (الوالد رحمه الله) صد١١٧، و (الراحلة أمى) صد١٢٠، ويستعيد الموت التقديرى حضوره عند اكتمال علاقته بآثاءه : «علمتنى الأيام أن الرحيل فى الوصول» (٨٤)، ثم تتتابع مؤشرات الموت فى استحضار (ضريح الإمام الشافعى، ومقام الإمام موسى الكاظم، ومقام الشريف الرضى) صد١٢٧.

ويمكن - على نحو من الأنحاء - اعتبار ملازمة السرد بين (الحب والموت) محاولة للتحرك فى الفراغ الوجودى بين الأعلى والأسفل، أو بين المطلق والمحذود، وبما أن الراوى ينتمى انتماء حتميا إلى هذا المحذود، فإنه كان يجاهد للخلاص، واتخذ له ركيذتين : الحب من جانب، والموت من جانب آخر، وكلما أوغل فى المجاهدة زاد الشوق إلى الصعود، خاصة مع سيطرة الإحساس بالاكتمال والنضج، وبلوغ مشارف اليقين، وفقد فى الجسد المتهرئ.

والذى لا شك فيه أن الموت المحيط كان أداة الإبداع للإغراق فى الحياة، وإذا كان من المحال أن يعيش الإنسان تجربة الموت تنفيذيا، فإن الراوى قد سعى لتجاوز هذا المحال لا لكى يعيش

تجربة الموت حقيقة، وإنما لكي يعايشها، ثم يطمئن النفس بأنه خرج منها سالماً، بدليل قدرته على ممارسة الحب، أى ممارسة الحياة.

- ١٠ -

إن (خلسات الكرى) لم تدخل رحاب العرفانية عن طريق الموت الجسدى، وإنما دخلته - حقيقة - عن طريق الموت النفسانى الذى يربط التمام بالرحيل، وهذا هو سر المعاناة التى يعايشها السالكون، فوعيتهم المنفتح على الموت دائماً وأبداً، كان بسبب وعيتهم أن العالم يسير - بطبعه - للفناء، فكيف يعملون للحياة مع هذه المواجهة الدائمة للموت، وحلا لهذه الإشكالية الوجودية يلج العرفانيون منطقة (المشاهدة) بديلاً عن (الرؤية)، وفى هذه المنطقة تتسع الإدراكات وتزداد عمقا حتى إنها تتيح للسالك قدرة تحديد ساعة الرحيل، وفى حكايات المتصوفة كثير من هذه النبوءات عند البسطامى والحلاج وغيرهما من أهل الطريق.

وواضح أن مؤشرات الموت الجسدى والنفسانى صياغيا قد حضرت خلال إغراق الخطاب فى المعجم الصوفى الذى بلغت نواله مائتين وخمسين دالا، بمعدل مصطلحين لكل صفحة

تقريباً، من مثل : اليقين، الشوق، الحال، المجاهدة، الطريق،
الأوردة، الوصل، القطع، المشاهدة، المعاينة، الجلال، الحضرة،
المقام، المحو، البسط، البوح، الإشارة، الأنس، المكاشفة، التجرد،
مدارج الوصول، المواجيد، التجلى. ومع كثافة التردد، نلاحظ أن
مصطلح (الحال) يستحوذ على نسبة مرتفعة، إذ تبلغ نواله
سبعة وثلاثين دالا، وأهمية ارتفاع تردد هذا المصطلح أن فاعليته
ترتد إلى أعماق الذات الداخلية وما ينتابها من مشاعر
وإدراكات تون انتظار لواردات الخارج، وهو ما يكاد يوافق
مجمل الخلسات السربية ونفيها القاطع أن يكون الخارج هو
منتجها، يقول الراوى فى (مختتمه) : «إن أثرى ما عشته لم
أعرفه، ولم أدركه إلا بقوة المخيلة، وما انقضى منه راح جله فى
التمنى. لقد أوصدت نونى أبواب بلا حصر، وحالت وصدت،
طرقت برفق، وأحياناً صرخت، لم يأخذ بيدي إلا تخيلى» (٨٥)

فما هو هذا الداخل الذى لم يعيشه ؟ وماكنه هذا الذى لم
يفادر منطقة الأمنية ؟.

يقول الراوى صراحة : «أما الرفارف التى أحاطت بى
ومستنى وأججتى، فمتعلق أمرها بالمرأة، فكما بدأ سعى منها
واستمر إليها، أتوسل بها، وألهب بها أمرى، لعل منهلى
دان» (٨٦).

هذا الداخل الذى ارتبط بالمرأة بداية ونهاية، هو نوع من الكشف العرفانى، فمعظم أهل العرفانية يقيمون علاقتهم مع الوجود على مبدأ (الحب)، فالحب هو مبرر خلق العالم، استنادا إلى الحديث القدسى : «كنت كنزا مخفيا لم أعرف، فأُحببت أن أعرف، فخلقت الخلق، فبى عرفونى».

والحب العرفانى الذى يتسلط على الوجود، يضيق فى (الجلسات) ليستحيل إلى (شوق للأنثى)، وفى دفقة موهلة فى العرفانية يعبر الراوى عن هذه الكينونة الداخلية : «وما زالت أسعى، ومن يسع يلتفت، ولا يكون الالتفات إلا لمن قطع قدرا من الطريق، وجرى له فقد، كما لا يصير التطلع إلى الآتى إلا لمن عنده توق، وشوقى دائما إلى الأنثى فى سائر أحوالها وتجلياتها، فى ظهورها وفى خفائها، عبر كافة الأزمنة» (٨٧)

ومن طبيعة أهل الطريق الرمز والإشارة، ومن ثم فإن الأنثى - عندهم - ترتفع إلى آفاق المطلق أحيانا، وتنزل إلى الحياتية المعيشة أحيانا أخرى، وتلج - فى هذا وذاك - عوالم طارئة (العصافير - الطيور - الشذا - النار - البرق)، ولا شك أن المؤشرات الداخلية لجموعة العناوين تعتبر امتدادا لهذا الصعود وذاك النزول، فهناك الأنثى (الألف) بكل فرادتها التى أوغل العرفانيون فى كشف أبعادها الرامزة، وبخاصة عند ابن عربى

فى رسائله، والنفرى فى مخاطباته. وهناك الأثنى (الببلبة) التى استحات إلى (عصفور)، وهناك (خجلة الشذا) التى أشعلت الغواية فى (البحر الأحمر)، وهناك (البريقة) التى تجلت كالبرق الخاطف، على نحو تجليات الأنوار القدسية التى تلوح (كالبرق الخلب) ^(٨٨) وتحضر (النار) برموزها الكثيفة فى أكثر العناوين الداخلية إثارة (سعيها) ذلك السعير الذى أشعلته (أم فريدة)، ولم يزل مشتغلا حتى لحظة التلوين، لكنه اشتعال يؤجج (الحال) الداخلية ويحيلها إلى نوع من المتعة الفريدة، أو لنقل : إنه اشتعال نار إبراهيم التى استحات إلى (برد وسلام).

وإيغالا فى هذا التوجه العرفانى، يتجه الخطاب ببعض عناوينه الداخلية إلى الخطاب القرآنى لامتناسه فى إنتاج هذه العناوين، وهذا الامتناس يعمل على الجمع بين الدلالة القرآنية الغائبة، والدلالة الحاضرة فى الخلسات، فهناك (بلوغ الأسباب) وهذا المؤشر الصياغى يمتص قوله تعالى : «وقال فرعون يا هامان ابن لى صرحا لعلى أبلغ الأسباب أسباب السموات) (غافر ٣٦، ٣٧).

وفى إطار الارتفاع بالأثنى إلى أفاق الروح فى الأعلى، تأتى خلسة (فصم العرى) التى تمتص الخطاب القرآنى على نحو ضدى فى قوله تعالى : «فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام

لها» (البقرة ٢٥٦)، ولم يكتف الخطاب الحاضر بامتنصاص الخطاب الحاضر بامتنصاص الخطاب القرآنى فى العنوان الداخلى، بل إن هذا الامتنصاص قد تحقق فى متن الخطاب ثلاثاً وعشرين مرة. فى مثل قول الراوى «غير أن أصواتهن اتخذت سبيلاً عجبا» صـ ٨٠، الذى يمتص قوله تعالى : «واتخذ سبيلاً فى البحر عجبا» (الكهف ٦٣)، وفى مثل حديثه عن (الانثى البريقة) التى يرغب فى «احتواء طلعتها النضيد» صـ ٧٩، الذى يمتص قوله تعالى : «وانخل باسقات لها طلع نضيد» (ق ١٠)، وفى مثل قوله «لكن ما رفرفنى وحيرنى كتابة محفورة قديمة، أصلها كوفى وفرعها أندلسى» صـ ٦٠ الذى يمتص قوله تعالى : «كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء» (إبراهيم ٢٤).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الأبنية الصياغية التى اتكأت على الخطاب القرآنى بكل أهدافها الإنتاجية المقصودة أو غير المقصودة، لكن المهم أن نلاحظ بوضوح هذا التكاء فى الميل بالخرسات إلى دائرة العرفانية.

إن الخرسات لم تكف باصطحاب الانثى إلى (الفضاءات العلا)، وإنما أوغلت بها فى منطقة (الشطح) التى تمثل نافذة للتفريغ النفسى لما يختزنه وجدان العارف من الرغبات والمكبوتات، ويتجلى هذا الشطح بحدة فى خلسة (فصم العرى)

على نحو يسمح بتداخل الأماكن والشخوص، فالراوي يبدأ حكايته في منطقة (الهرم)، ومنها يلج باباً معيناً ينقله من القاهرة إلى بغداد، حيث يعيش قصة زواج بامرأة تحققت فيها شروط الأنثى، وكأنها مصنوعة (حسب الطلب) : «صيفت كما أتمنى، كما أرغب، بل إنها حاوية جامعة، فقوامها للمرأة الألف، ولون بشرتها الصفراوي الأشقر من القرطبية، وانفراجة شفيتها من محبوبة لم يرد نكرها في هذا التكوين إلا تلميحاً» (٨٩)

وفى الخلسة نفسها يتدخل الشطح في تشكيل وعي الراوي ومعارفه العامة والخاصة، حيث يمتلك قدرة الإتيان بأفعال لا يعرف عنها شيئاً، فيقود السيارة، وهو لا يعرف قيادة السيارات، ويسلك طرق بغداد في مهارة دون سابق معرفة. ص ١٢٣.

إن دخول الأنثى دائرة الشطح يوازيه دخولها نواثر (الحال والموقف والمقام)، فهناك من دخلت دائرة (الحالة) واستقر بها الدخول، ومن انتقلت إلى دائرة (الموقف)، ومن صعدت إلى دائرة (المقام)، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع كل أنثى والدائرة التي سكنتها، ومن ثم فإننا سوف نكتفى بمن سكن دائرة المقام، وبخاصة أن ساكنات (الحالة والموقف) قد تدخلت المخيلة تدخلا واضحا في إنتاجهن، بينما ساكنات المقام قد اقتربن اقتراباً

شديدا من عالم الحقيقة، وفي رأينا أن ساكنات المقام اثنتان لا غير : (علية المخملية وأم فريدة)، صحيح أن الراوى قد صرح مرارا بأنه لم يتناول علاقات نسائية حقيقية فى هذه الخلسات، وأن العلاقات الحقيقية ليس لها حضور فيها : «تمت علاقتى بالقليل منهم، وبلغت، وهؤلاء خارج بثى»^(٩٠)، لكننى أضع استثناء على هذا التصريح، وأكمل العبارة بما وصلنى من الخطاب جملة، فأقول : (وهؤلاء خارج بثى ماعدا علىة المخملية وأم فريدة).

أما دخول (علية) دائرة المقام فإنه يتأكد من حيث مثلت المادة الأولية للأنوثة حتى أصبحت «المرجع الأول لبنات جنسها، أعطافها كانت مخملية، تسبقها وتتبعها، لا يمت طيبها إلى عطر معروف من صنع الإنسان»^(٩١)، ولهذا صارت أساسا للمقارنة الأنثوية فيما تلا ذلك من علاقات وهمية أو حقيقية.

وأما الأخرى (أم فريدة) فدخلوها المقام قد نقلها من (المؤقت) إلى (الدائم) الذى لا يغيب صدها، ولا تتخلف فاعليته، لأنها امتلكت ذلك «الجسد الذى يرسل أصداؤه بعد أكثر من ثلاثين عاما، فيشغل ويحضر»^(٩٢)، ذلك الجسد الذى ارتفع به السرد من المحدود المحسوس، إلى المجرى : «أنركها فى مجملها وليس فى تفصيلها»^(٩٣) وهذه الديمومة المصاحبة لأم فريدة قد اتخذت لها ركائز

حسية ومعنوية على صعيد واحد، وأهم هذه الركائز (الطر) «الذي احتفظت به سنوات طويلة، واستعدت في أماكن قصية واقتفيت عبر أخريات، لعل وعسى»^(٩٤)، ومن هؤلاء الأخريات (أدريانا) أنثى المكسيك الذي كان التطلع إليها متصل العرى بأمر فريدة : «رصدت حواس حضورها، عطرها نفاذ، يمت إلى عبير أمر فريدة القديم»^(٩٥)

إن تعدد مواقع الأنثى في الخلسات بين (الشطح) و (الحال) و (المقام) و (الفضاءات العلا) لم يكن مانعا من دخولها دائرة (الجنس)، بوصفه دخولا خلافا يبلغ درجة القداسة، لأنه يوازى خصوبة الطبيعة في إنتاجها للحياة من ناحية، والحفاظ على هذه الحياة من ناحية أخرى، ولا شك أن (الفعل الجنسي) في الخلسات قد اقترب من (النكاح الصوفي) الذي يجتلى فيه الصوفي خصوبة الوجود، فهو عندما يتجه إلى الأنثى، يتجه إليها بوصفها تجليا للجمال المطلق، وعندما يلتذ بنكاحها، إنما يلتذ بقدرته على المشاركة في إنتاج الحياة، لأنه يدرك بنوقه قانون الجنس المسيطر على الوجود.

لقد ترددت المباشرة الجنسية بالفعل أو بالقوة، صراحة وضمنا، في مجمل الخلسات، حيث وقعت المباشرة في (ألف)، وإن توقف السرد عند مقدماتها ليتيح للمتلقى إعمال خياله في

إكمال الناقص : «لفتى إيماءاتها المشجعة، أن أمضى صوبها، أن يكون اللقاء فى الماء وبالماء» بدأت خطوى وعبرة تتردد عندى لم أدر مصدرها : هذا أوانها .. هذا أوانها» (٩٦)

وفى خلسة (الملكة) تدخل الشطح لإنتاج المعاشرة مع الأنثى الروسية خلال (النظر)، بل إن مثل هذه المباشرة كانت كافية ليكون للراوى ابن منها صا٢١، وفى (سعيها) ثم الفعل الجنسى مع أم فريدة خلال (الاستشعار عن بعد)، لكنه كان أكمل وأروع من اللقاء المباشر أما (أدريانا) فقد بلغ معها الفعل الجنسى أوج اكتماله، حتى نوى صدها فى سمع الوجود :

«صرختها عند بلوغ أوج متعتها ذروة تحققى» (٩٧)

وقد تحقق هذا الاكتمال مع المغنية التركية فى (بلوغ الأسباب) ص١١٣، ثم بلغ ذروته فى (فصم العرى) مع الزوجة العراقية، حتى إنه كان يتحقق أحيانا فى الأماكن العامة ص١٢٢ وكأنه عملية تحريض للطبيعة على الإخصاب.

وتتسع دائرة (الفعل الجنسى) لتستوعب عالم الطيور، وفى خلسة (مركز) يسمح الراوى الأصلى للراوى الفرعى بالتدخل، حيث يحكى محمد القيسى عن انفراد البلبل بطريقة خاصة فى الجماع : «إذ ينطلق إلى أعلى مرفرفا، مزهوا، وفى مواجهته أنثاه، وإذ يبلغان المدى، يلتصقان فى توالج حميم، دافىء، محلق،

متزايد، ويوم ذلك مقدارا، (١٨)

كما تتسع الدائرة لاستيعاب الطبيعة فى تكاثرها، حيث
يرصد الراوى (سفاد البحر) فى (خجلة الشذا) عندما يصل إلى
أنفه - من الماء - رائحة (المنى)، تلك الرائحة التى خبرها
مجيدا. اكتشفتها فى الطين المتخمر، والأرض المحروقة،
ورصبتها فى الفراغ فى مواسم تلقح النباتات، (١٩)

إن إيغال (الخلسات) فى العرفانية خلال استدعاء الأنثى بكل
متعلقاتها المادية والمعنوية، كان تمهيدا لاستدعاء (المباني)
وضمها إلى بوائر هذه العرفانية، بوصفها أنثوية - أيضا -
ويلاحظ أن مجموع هذه المباني تنتمى إلى المساجد والمزارات،
والقباب والأعمدة، وحضور هذه المباني كان فاعلا فى السرد
بنقله إلى (الوصف)، وقد تحقق هذا النقل عشرين مرة، وهو
انتقال صياغى، يوازيه انتقاله نفسى، على معنى أن الوصف
كان مدخلا لعملية توحيد بين الواصف والموصوف من ناحية،
وإطلاق قوى الواصف النفسية من ناحية أخرى، ونكتفى هنا
بعرض بصفة تحقق هذه المستخلصات فى (ضوء) :

«أحيانا .. ألود بأماكن معينة، متقنة، قائمة منذ زمن طويل،
أتدثر بظلالها وأصدائها، وإنى لمغرب بالقياب، بقدر ما تحتوينى
وتطلعنى على استدارة الكون، بقدر ما تفك أسرى، وتعنق ما

تبقى من وثاق، أويت إلى قبة الإمام الشافعى المصوغة من خشب عطر الرائحة، قبة قايتباى، قبة برقوق، قبة مولانا وسيدنا الإمام الحسين، ولزمت قبة سيدى عمر بن الفارض المتكشفة الزاهدة، فى إستامبول، سمقت بى قبة الجامع الأزرق، وتحت قبة صغيرة مضمومة مؤثرة فى جامع القرويين بفاس امتثلت وأصفت» (١٠٠)

ويكتمل الإيغال العرفانى للجلسات باستدعاء بعض السالكين إلى حضرتها، بنواتهم أحيانا، وبملفوظهم أحيانا أخرى، فالحاضرون بأسمائهم : (فريد الدين العطار) ص٣١، (النظام) ص٣٣، والنظام هى شيخة الحرمين التى كتب فيها ابن عربى ديوانه (ترجمان الأشواق)، وجلال الدين الرومى ص ٩٨، ص ١٠٩، وابن الفارض ص ١٠٢.

أما الحاضرون بملفوظهم، فهناك ابن عربى بمقولته عن تأنيث المكان التى سبقت الإشارة إليها، وهناك أبو حيان التوحيدي الذى حضر خلال مقولته عن الاغتراب الداخلى : «أغرب الغرياء من صار غريباً فى وطنه» (١٠١)، وهى المقولة التى امتصتها الجلسات فى قول الراوى : «قلت إن الغربة لم ترهقنى لأننى أعيشها دائماً، وأقسى غربة ما كانت فى الوطن» (١٠٢) وقد امتد حضور أبى حيان فى بعض أبنيتة الصياغية الأثيرة مثل :

«فالبدار البدار إلى كل الأبرار الأخيار» (١٠٣)، وهو ما تردّد في ملفوظ الخلسات في (ما يمكن أن يكون) : «فالبدار البدار إلى أول من عرفت، إلى رحم أمي» (١٠٤)، ومن أبنية أبي حيان الأثيرة (لعل وعسى)، وقد رددتها (خلسات الكرى) سبع مرات، منها أربع مرات مع أنثى لاستحضارها إلى منطقة (التمنى)، وثلاث مرات مع الطبيعة الجامدة لاستعادة عالمها الغائب إلى لحظة التذكر الحاضرة.

إن إيغال الخلسات في آفاق العرفانية لم يكن بما احتواه منها من إشارات وتلويحات قولية وغير قولية فحسب، بل إن الإيغال قد بدأ تجلياته في مؤشر خارجي بالغ الدلالة، إذ صدر المؤلف خطابه بمقدمة شعرية للحلاج، وهما اللبيتان اللذان يتصدران ديوانه :

نظري بدء علتى وريح قلبي وما جنى
يا معين الضنى على، أعنى على الضنى

لقد سعى الراوى إلى (الإعانة) التى سعى إليها الحلاج، لكنها لم تتحقق لهذا أو ذاك، فكلنا يعرف النهاية المأساوية للحلاج، وهنا نواجه بالنهاية الحزينة للراوى الذى ختم خلساته بما يعبر عن هذا الحزن : «لم ألق إلا الحسرة وبواعث الآفات
ذاك ثنارى» (١٠٥)

لقد افتتح الراوى خلساته (بالضنى)، وختمها (بالحسرة والآهة)، وما بينهما كانت مغامرة الأنتى حيناً، ومغامرة التأمل الوجودى حيناً آخر، وهو - فى كل ذلك - كان منتج أقوال وأفعال على صعيد واحد، يحتل دور المؤلف تارة، ويتخلى عنه تارة أخرى، يسيطر بذاته على الأحداث مرة، وتراوغه الأحداث مرات، يقوم بإنتاج الأفعال طوراً، ويكتفى بتلقى ربودها طورا آخر، وخلال كل ذلك يختار المواقع التى تؤمله للرؤية الشمولية العميقة، فيدرك الماضى ساعة إدراكه للحاضر، ويدرك الحاضر ساعة تأمله فى الماضى، يدرك المكان الغائب لحظة معاينته للمكان الحاضر، ثم يقوم بإلغاء الزمان والمكان ليصعد بالسرد إلى آفاق التجريد الذى يتيح له (مشاهدة) المادة الأولية للوجود، ثم ينزل إلى الواقع الحياتى ليجمع عناصره التفصيلية المبعثرة ناسجا منها بناء حكايا دون أن يستعين بالركائز المحفوظة للحكى، ثم يدخل بها إلى مناطق الترجمة الذاتية، دون توفر ركائزها المألوفة، وينحرف بها إلى الرصد اليومى للمذكرات، دون انتكاء واضح على منهجها الصحيح، وفى كل ذلك كان هو (السلطة والموقع)، المؤرخ والمحلل، المعلق والشارح، وقبل ذلك كله كان هو الراوى العليم بكل شىء، والجاهل بكثير من الأشياء،

الراوى الصريح الذى يفصح عما يجب كتمانها، والكتوم لما يجب التصريح به، لكنه - أبداً - لم يسع إلى تغليف شخصه بأقنعة من هنا أو هناك، بل حضر إلى رحاب السرد فى مواجهة مباشرة مع المتلقى خلال ضمائر المنتمية إليه انتماء صريحا، وقد سبق أن أشرنا إلى الطبيعة الكمية لهذا الحضور، ونضيف هنا أن الحضور خلال الضمير قد استحال إلى مكاشفة اسمية فى (المختتم) (جمال الغيطانى)، وهذه المكاشفة قد سبقتها مكاشفة مفككة فى متن الخلسات، حيث حضر الاسم (جمال) فى (قصم العرى) ص ١٢٨، واكتمل الاسم (الغيطانى) ص ١١٩، ولم يكتف الراوى بهذا التحديد الاسمى، بل أكد المكاشفة بطرح مجموعة مؤلفاته السابقة :

١ - كتاب التجليات : ص ١٩

٢ - رسالة فى الصباية والوجد : ص ٣٦، ص ١١٨

٣ - دفتر الأسفار : ص ٤٧

٤ - متون الأهرام : ص ٥٧

٥ - خطط الغيطانى : ص ١١٨

٦ - دفتر العشق والغربة : ص ١٢٠

ويتمادى الراوى فى هذه المكاشفة من الركائز الأساسية إلى العناصر الهامشية، وبرغم ما فيها من هامشية فإنها بالغة

الدلالة على تحديد المكونات الداخلية والخارجية للراوى، حتى إنه قد ضمن هذه المكاشفة بعض عاداته الخاصة (تعوده الكتابة بالمداد الأخضر) ص ١٠٨، إيمان شرب الشيشة ص ١٠٨، ركوب التاكسى بجوار السائق ص ٤٦، ثم أتبع ذلك بتحديد أحب الكتب إلى نفسه حتى إنها لا تفارقه فى أسفاره، وأولها : القرآن الكريم، ثم ألف ليلة وليلة، وديوان الحماسة لأبى تمام، ونهج البلاغة للإمام على بن أبى طالب ص ١٠١، ولا نريد أن نوغل هنا فى استخلاص المؤشرات النفسية والثقافية لشخصية الراوى خلال هذه الملاحظ، لأن فى ذلك تزيد لا مبرر له، لأن المؤشرات واضحة المرجع، مكشوفة الدلالة.

ويلاحظ أن الراوى - وهو ينشئ سرده- كان يتدخل فى كل خطوة تدخل المنتج المراقب المشارك، وينجح هذا التدخل عندما تنضاف إليه خاصية العلم بما يحيط به ويواجهه، العلم بظاهره وباطنه، نلاحظ ذلك - مثلا - عند مواجهة الأنثى القرطبية فى (مركز)، حيث يرصدها رصدا مجملا - نون سابق لقاء أو معرفة - «تجاوزت العشرين، المؤكد أنها نون الثلاثين، وذات صلة بالحياة الجامعية، دراساتها العليا» (١٠٦) وإحساس الراوى بأنه يتحدث عن لا يعرفها، فإنه يبرر إقدامه على وصفها بقوله : «كأنى طالعت أوصافها فى أحد مصابر الزمن الأول» (١٠٧)

ويوازى الإحاطة بالأنثى الإحاطة بالمكان، فما إن يستقر الأمر بالراوى فى تركيا فى (بلوغ الأسباب)، ويتخذ (مقهى على باشا مدرسة) مقراً له، حتى تتحقق له معرفة كلية بالمكان : «عرفت الأسماء والألقاب، مواعيد النوبات وصاحبة المكان المشلولة، ورثته عن أمها، تعيش الآن وحيدة قرب مقام سيدى أيوب الأنصارى، لاعتقب لها» (١٠٨)

وهذه المعرفة الجامعة كانت تثير دهشة بعض شخوصه، فحقى بك - أحد شخوص (بلوغ الأسباب) - أبدى دهشة «لارتباطى بالمكان، ومعرفتى الدروب النافذة إلى ما يحيطه، خاصة السوق المغطى» (١٠٩)

وتصل قدرات الراوى المعرفية إلى ما يؤثر عند المتصوفة (بالعلم اللدن) الذى يتحقق دون سابق تحصيل، ففى الخلسة ذاتها يتحقق قدر وافر منه، فعندما دعت زوجته الزمن الآخر فى العراق إلى ركوب السيارة قالت بدلال : «افتح ماذا تنتظر ؟»

مدلت يدي فى جيبي. مفاتيح !.

أولجت واحدا منها بدون أن أنتظر أو أبحث أو أختبر. دار معى، غير أن ما أنهلنى، قدرتى على القيادة، وإتقانى وثقتى، أنا الذى لم أجلس إلى مقود سيارة عمرى كله، كيف أعرف الطريق

ولم أره من قبل ؟ كيف أدور عند منحنياته ؟ أتمهل عند مفارقه،
مع أن بصرى لم يقع على جانبيه من قبل» (١١٠)

ويبدو أن الراوى كان على وعى بهذه القدرة اللدنية التى
تسكنه، والتى كانت تعطيه - أحيانا - إمكانية رؤية الآتى، أو
على الأقل (توقعه)، فى (جبرينية) يصرح بهذه الكينونة
الداخلية: «جرى الكثير فى الزمن القليل، وهذا ما سيقع لى مرة
أخرى فى وضع أجلى وأوضح، أمضى بطيئاً مستوعبا ما
يتكشف لى، خصائص وأحوال لا تبو إلا لمن عنده التمكن
واحتمالات القبول» (١١١)

ولا ينتقص من هذه القدرة التنبؤية أن السرد قد ابتدأ من
لحظة الحاضر ليرتد منها إلى الزمن الماضى بكل مغلباته من
الأحداث والشخوص، ذلك أن زمن السرد بالنسبة للمتلقى هو
زمن القراءة ذاتها، وكل ما يجاوزها هو بنوعة من نوع ما، حتى
ولو لم تكن كذلك بالنسبة للسارد.

ولا شك أن الراوى كان معترزا بهذه القدرة الإدراكية،
ويمارسها كلفا بها، ففى (ألف) وقف يتأمل جموع المسافرين :
«جنسياتهم البادية من الملامح، كيف يتصرف كل منهم، أخمن
الهويات المجهولة، والغاية من الرحيل، ودرجة الصلة بين كل
اثنين يصلهما حوار. هذا دأبى عند قطع المسافات» (١١٢)

ولم يتوقف الرصد المعرفى عند الأطر الخارجية المحيطة، بل تجاوزها إلى الداخلية الغائبة، فى (جبرينية) يزور الحصن الوردى، ويطوف بمنزله، ويمر بحجرات النساء، أو التى كانت حجرات للنساء، وإذا به يستحضر تلك النسوة اللائى انتهى زمنهن، ويستحضر أعماقهن التى غابت معهن :

«أرصد الرغبات المكسورة، والفورات المقموعة، والأحلام

الكائية» (١١٣)

ويرغم ما لاحظناه من اعتزاز الراوى بهذه القوى الإدراكية، فإنه كان يطمأن منها عمليا، عندما كان يتشكك فى بعض معارفه أحيانا، أو عندما يسمح للنسيان بأن يغطى عليها أحيانا أخرى، أو عندما كان يكتمها عن قصد أحيانا ثالثة، فعلى مستوى التشكك يحكى الراوى رؤيته لا امرأة عارية فى روما وسط الطريق، وكان بصحبته صديقه شادى عبد السلام، وعندما نبه شادى إلى هذه العارية، يرد عليه بأنه لم يشاهد شيئا، وعند ذلك يداخله الشك فى رؤيته الصريحة :

«وحتى الآن لا أدرى إذا ما كتبت رأيت، أم أنه لم يشاهد كما

أصر» (١١٤)

وعلى مستوى النسيان يردد الراوى عدة مقولات حديثة يؤكدما بوصفها صفة طارئة عليه، حيث يحكى عن صحبته

للأديب محمود البلوى، وكيف أنه هو الذى نبهه إلى جمال الموسيقى التركية، ثم يقدم اعترافه بالنسيان «لا أنكر الآن السياق الذى قيلت فيه هذه العبارة» (١١٥)

وهى المقولة ذاتها التى حضرت فى حوارهِ مع شادى عبد السلام فى روما : «لا أنكر الآن موضوع حوارنا» (١١٦)، وهى المقولة التى ردها - أيضا - عند حديثهِ عن ممتلكات أبيهِ من النخيل، وأنها تبلغ حوالى مائة وأربعين نخلة : «أقول حوالى، لأننى لا أنكر الرقم تحديدا» (١١٧)، ويتحرك الراوى من هذا النسيان الاضطرارى إلى الكتمان الاختيارى، فى (مايمكن أن يكون) يعترف الراوى بأن له علاقات أنثوية حقيقية، لكن «هؤلاء خارج بثى» (١١٨)، ومن الواضح أن الرغبة فى الإفصاح كانت تراوده، لكنه كان يجاهد نفسه للتغلب عليها : «أه لو أن شجرة ألفاظى أينعت وأظهرت مكنونها، غير أن حال الصمت غلب، والكتمان طغى» (١١٩) ولا شك أن هذه (الحالة) كانت وراء تلخيص الوقائع أحيانا، وبتراها أحيانا أخرى، لأن «المرء مهما بلغت نصاعته، ودرجة صراحته، وقدرته على المكاشفة، تظل عنده ساحات عدة لا يطرقها، ولا ينفذ منها، واسوف أكتمل رحيلا بدون إطلاع مخلوق عليها» (١٢٠)

إن متابعة السرد فى الخلسات، يؤكد أن وعى الذات الساردة

بواقعها جزئيا وكليا، كان ينحسر أحيانا على النحو الذي تابعناه في مناطق الشك والنسيان والكتمان، وهذه المناطق كانت تمهيدا لتحول أصاب الراوى أدخله منطقة (الجهل) وأخرجه إلى هوامش الأحداث، ففي (فصم العرى) يبلغ الشطح مداه - كما عرضنا قبل ذلك - حتى تحدثه زوجته البغدادية عما جرى بينهما ليلة زواجهما، ومكثهما في غرفتهما ثلاثة أيام لا يخرجان، وهو لا يدري عن ذلك شيئا، كأن ما جرى لم يكن له، وإنما لشخص آخر. ص ١٢٢

ولم يتسلط هذا الجهل على عالم الأنثى فحسب، بل طال عالم المبانى أيضا؛ حيث يحكى الراوى عن وقوفه أمام مبانى قرطبة متأملا، ثم يدرك - داخليا - أن هناك شيئا ينتظره، لكنه لا يدري كنهه. ص ٤٩، ثم طال عالم النبات في (باب العفو) يقف أمام الأشجار والنخيل، ويعلن جهله بأنسابها وسلالاتها. ص ٥٠.

ولا شك أن دخول الراوى دائرة (الجهل) كان ذا تأثير بالغ في تشكيل الصياغة، حيث استدعت (أسلوب الاستفهام)، وهو بطبيعته الوضعية يطلب معرفة المجهول، استدعته مائة واثنين وثمانين مرة، وهو ما حول كثيرا من مناطق الخطاب إلى ما يشبه سؤالا ممتدا، ويمكن أن نتابع تردد الصيغة الاستفهامية

المنبئة عن الجهل فى (مركز)، حيث غابت المسافرة عن عين الراوى، وضاعت فى الزحام، وعند ذاك تحضر الصيغ الاستفهامية لتشكل الموقف :

« ترى .. أى نقطة من المدينة بلغت الآن ؟ »

أين تخطو ؟

ماذا ترى ؟

إلى من تتحدث ؟» (١٢١)

وتوالى الأسئلة الفارقة للإجابة، يتوافق مع توجهات الراوى الإدراكية التى كانت تعطى الأهمية المركزية للسؤال فى ذاته، ففى (فصم العرى) يقدم دفقة سردية استفهامية كاملة ثم يعلق عليها بقوله : **« لا أرى كثيرا ما يكون السؤال أبلغ وأدل وأشقى من الجواب» (١٢٢)** إن ذلك يعنى - ضمنا - رغبة الراوى فى محاصرة المتلقى فى منطقة (الاحتمالات) حتى يتيح مساحة لتوقعاته التقديرية التى تجعل منه شريكا فى الإبداع على نحو من الأنحاء.

ويبدو أن هذه الرغبة المضمرة كانت وراء توجهات السرد - أحيانا - إلى اختصار الحدث، أو تغييب قطاع منه، طويل أو قصير، وهو ما يتيح للمتلقى إعمال خياله (لإكمال الناقص)، وإعادة التوازن إلى التسلسل الزمنى أو المكانى، فى (بلبله)

يواصل الراوى سرد علاقته بالأنثى المراكشية، ويرصد تعقيدات هذه العلاقة، والعوائق التى أحاطتها، ليصل إلى حفل عشاء أقامته أخت صديقه، وخلال العشاء يدور حوار حول الجو العاصف بالخارج واحتمال استمراره إلى الغد، ثم فجأة يختصر الراوى الأحداث، ويقوم بنقله مكانية سريعة : «أخيرا .. اكتمل انفرادنا، المكان يؤطرنا، يحدثنا، تتعزل اللحظات» (١٣٣)، ونلاحظ هذا البناء السردى فى (بلوغ الأسباب)، فرغبة الراوى فى الرحيل إلى تركيا للقاء المغنية التركية، دفعته إلى الاتصال بأحد أصدقائه القدامى الذين تعرف بهم فى القاهرة - وهو من أصول تركية - وقد دعاه هذا الصديق إلى زيارة تركيا لتحقيق حلمه، وهنا يعتمد السرد إلى القفز فوق الأحداث المصاحبة للسفر، ويضعنا مباشرة أمام لحظة الوصول إلى تركيا. ص ١٠١.

وهذا البناء السردى، كان يوازيه بناء آخر مضاد له، حيث يتوجه السرد إلى توسيع منطقة الحكى، حتى ولو أدى ذلك إلى الخروج من الحدث الحاضر خروجا كاملا، ومتابعة الخلسات إحصائيا تؤكد الرغبة الحميمة للسرد فى توظيف هذه البنائية، حيث ترددت ثمانى عشرة مرة فى اثنتين وعشرين خلسة، فإذا أخرجنا المفتتح والمختتم من مجموع الخلسات، فإن كل خلسة

تتحقق فيها ظاهرة (الخروج) تقريبا. ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع بنية (الخروج) متابعة استغرافية، ومن ثم نكتفى برصدها في (فصم العرى)، لأن الخروج فيها كان متكررا على نحو لافت نتيجة لانفتاح الذاكرة انفتاحا متقطعا، حيث يتوقف السرد عند انفتاحها على صحبة الراوى لوالده في صلاة الفجر في مسجد الحسين بالقاهرة، ثم صحبته في زيارة صديقه البلديسى صاحب دكان العطور. ص ١١٧، ثم تعاود الذاكرة انفتاحها على (محبوبة الزمالك) ص ١١٩، ثم (محبوبة موسكو) ص ١٢٠، ثم تتحرك الذاكرة من الشخوص إلى الأماكن «سوق الحمام الممتد بين ضريح الإمام الشافعى حتى ميدان القلعة، فيه الكلاب والثعابين وأنواع العصافير النادرة، وسائر ما يلزم من أطعمة الحمام وأنوات وأنوية» (١٢٤)

- ١٢ -

إن الارتداد الزمنى للوراء الذى كان يخرج السرد من الحدث على نحو متكرر، يعنى - بالضرورة - حدة الذاكرة، هذه الجدة التى تميز العارفين، لأنها تتيح لهم مساحة واسعة فى الزمان والمكان يتحركون فيها ببواطنهم حركة توازى حركتهم الجسدية، وإذا كان انفتاح الذاكرة قد أتاح للسارد أن يبتعد عن الحدث ثم

العودة إليه تبعا للتداعى، فإن هناك تقنية أخرى لم تسمح بالخروج أو الدخول، وإنما كانت تعمل على توقيف الحدث دون مغادرته، وهى تقنية (الوصف)، باعتبارها عملية تراكم صياغى ودلالى فى نقطة بعينها تشد الراوى إليها، وتعمل - تلقائيا - على جذب المتلقى إليها - أيضا -، والمتابعة الكمية لهذه التقنية عسيرة؛ لأنها تكاد تتدخل فى كل بفقة سردية، لكن نشير هنا إلى بعض تدخلاتها اللافتة كما فى خلسة (الملكة)، حيث يتدخل الراوى بمجموعة مواصفات لأنثى (دير الجنادلة) توقف السرد مؤقتا : «سموها، تلاكؤ ثغرها إذ تنفجر شفتاها الريانتان، المرتويتان، المتوربتان، المتاهبتان، الخفرتان، الداعيتان، الحاضتان، المنفرتان أيضا» (١٢٥)

إن اعتماد هذا التوجه الصياغى يعنى توقيف السرد كتقنية حكائية، من ناحية، لكنه يسمح له بالتنامى كتقنية شعرية من ناحية أخرى، إذ من خواص هذه التقنية الأخيرة أن تكون خالصة لإنتاج التراكيب إنتاجا جماليا بعيدا عن المعنى، وهو ما نلاحظه فى الاتكاء على صيغة (المثنى) من ناحية، وصيغة (اسم الفاعل) من ناحية أخرى. وارتدادهما إلى ركيزة واحدة هى (الشفتان)، دون أن يجاوزاها دلاليا، ودون أن ينمياها سياقيا، وعلى معنى آخر نقول : إن الصياغة فيها قد استهدفت ذاتها

نون أدنى إضافة إلى الحدث.

ونلاحظ تدخل التقنية ذاتها في خلسة (ألف)، حيث يتجه السرد إلى استحضار مجموع الإناث الغائبات عن الواقع، الحاضر في ذهن بالتداعي، فيقول : «كثيرا ما اتفق لى ذلك مع الإناث الحاضرات، المشعات، النافثات فيضهن»^(١٢٦)، حيث تحركت تقنية الوصف من (المتنى) إلى (الجمع) لتحقيق الكثافة الكمية، لكنها استبقت صيغة (اسم الفاعل)، وهى صيغة أثرية عند الراوى، لأنها تسمح بالتحرك صياغيا فى منطقة محايدة بين الفعلية والاسمية، لأن اسم الفاعل يأخذ من (الفعل) إنتاجه للحدثية، ويأخذ من (الاسم) ابتعاده عن الزمنية، وهذا الابتعاد الزمنى يدخل مجموعة الصفات دائرة (التجريد) المثالى، وبخاصة عندما تتعلق المواصفات بالأنثى أو ببعض مكوناتها، وهذا التصاعد التجريدى كان يوازيه نزول إلى المواصفات الممتزجة بالزمنية؛ عن طريق الاتكاء على صيغة الفعل وتواترها تواترا لافتا، حيث نلاحظ مثل ذلك فى (ألف) واستحضار الأنثى التى اختزلت السوابق واللاحق : «وكلما استعدت أو رأيت أو جالست أو أصغيت أو خلوت بأنثى، أطلع عندها قبسا»^(١٢٧)، فالراوى لم يعتمد الحدثية وحدها، ولا الزمنية وحدها، بل وازن بينهما خلال توظيفه لصيغة الفعل، وواضح الانحياز (بالفعل)

إلى الزمن الماضي، ذلك الزمن الأثير في مجموع الخلسات، إن لم نقل إنه الزمن الأثير في الخطاب الروائي لجمال الغيطاني على وجه العموم، ذلك أن إنتاج الخلسات قد اعتمد فتح الذاكرة بعد تمام الأحوال واكتمال المواقف، وهو ما أقرَّ به الراوى صراحة : «فيما بعد، حرصت على تكوين ما يلفظ، أو ما أصفى إليه. ليس في لحظة نطقه، فهذا محال، لكن بعد انقضاء المتعة وفرض الانتماء» (١٢٨)

إن فتح الذاكرة لم يكن قاصرا على استعادة الأحوال والمواقف، بل كان - أحيانا - لجبر ما بها من نقص، وملء ما بها من فراغات، وتأمل ما احتوته من محو أو أثبات، ثم إدراك ما فيها من فيوضات : «كنت ساعيا إلى الوحدة، لاستعيد ما جرى، لأعيشه من جديد، لأرى ما لم أشهده لحظة وقوعه، كثير مما يمر بي، أو أعبره، لا أكتشف أبعاده إلا بعد انقضائه» (١٢٩) ولم يكن توقف السرد عن طريق (الوصف) فحسب، بل إن الخطاب يستدعى تقنية إضافية لها دورها في هذا التوقف، ونعنى بها تقنية (الحوار)، لكن مشاركة الحوار في تحقيق الظاهرة لم تكن تكتمل إلا عندما يمتد ويستحوذ على مساحة صياغية مناسبة.

ويلاحظ أن الحوار في الخلسات قد سلك مسلكين، الأول :

يأتى فيه ملخصا تلخيصا بالغاً، حتى إنه لا يتجاوز بضع كلمات، تصل - أحيانا - إلى كلمتين فقط. المسلك الآخر : أن يأتى محكياً خلال فعل القول : (قال - قالت - قلت)، ويندمج النمطان فى السرد اندماجا حميما حتى يكون الفصل بينهما عسيرا. نلاحظ هذا الإيجاز البالغ فى (قصم العرى) إذ يعود السارد عن شطحه، فتعتدل الأحداث، وتتمايز الأمكنة، حيث القاهرة ومنطقة الأهرامات التى كانت بداية الشطح، وحيث استقباله شاب مكلف بهذه المهمة قائلا : «أهلا خالد بك» «شرفت سيادتك» (١٣٠)، ثم بعد العودة يقتصر الحوار على مقولة ذلك الشاب للراوى : «تحتاج شيئا جمال بك» (١٣١)

ويمكن متابعة بنية (الحوار المحكى) فى (توالج الضوء) حيث يقف الراوى أمام إحدى اللوحات الرخامية فى مسجد قرطبة، عليها كتابة كوفية، وأثناء ذلك يتدخل أحد السياح لسؤاله عن معنى الكلام المكتوب : «أنتنى مكررا القراءة، مرة بالنطق، ومرة بالصمت؛ أنتبه إلى رجل متوسط القامة، يتطلع نحوى، فى قسماته شبه منها، يحسم أمره، يدنو منى، يستفسر بالإنجليزية، أو هكذا فهمت ..

ماذا تقول ؟

يشير إلى اللوحة، أبدا محاولا الترجمة، لا أتعثر، كاتى أحفظ السطور كلها بلغات مغايرة» (١٣٢)

وبجانب هذين النمطين الحواريين، نلاحظ أن الخطاب كان يتجه - أحيانا - إلى توظيف الحوار (الأحادي) الذي يتدفق من طرف واحد، دون مجاوبة من الآخر. في (ملكة) يقدم الراوى إحدى شطحاته التي أخذته إلى (موسكو) حيث الأنثى الفجائية التي واجهته بصحبة فتى تجاوز العشرين من عمره قائلا :

«انظر

تطلعت إلى الفتى . قالت :

هذا ابنك من صلبك ..

أقدمت . غير أنها أشارت بالكف فامتثلت. قالت :

حملت به لحظة لقاح عينيك لعيني ..

ثم قالت :

هذا عمر لقائنا .. » (١٣٣)

وتعتمد (خلسات الكرى) - أحيانا - بنية حكاية مجتلبة من (ألف ليلة) هي (الحكى داخل الحكى)، أو (الحكى المركب)، صحيح أن توظيف البنية كان قليلا، لكن القلة كانت مؤشرا على تواصل المبدع مع موروثه، نلاحظ ذلك في (مركز)، حيث ترك الراوى مساحة السرد لصديقه العراقي، محمد القيسى ليمارس الحكى عن طبائع البلبل في الغناء وفي الجماع صده٤. وهو ما حدث مع أدريانا أنثى المكسيك، التي سمح لها الراوى بأن تتدخل كساردة تحدثه عن دير الرهبان الذى آل به الأمر إلى

مركز ثقافى. ص ٩٥.

ومتابعة الأبنية الحوارية فى الخلسات يؤكد أنها تدخلت تدخلًا واضحًا فى إنتاج الروائية وتخصيبيها بتقنيات إضافية، حيث بلغت خمسة وثلاثين بناءً تضم مجموع الأشكال التى عرضنا لها، لكن - بالإضافة إلى هذا التدخل - كانت أبنية الحوار تعزز تدخلها بدفع الصياغة إلى الاتكاء على (ضمانر الخطاب) : (انظر) (هذا ابنك) (من صلبك) ص ١٣٣، (أنت متعب) ص ٨٢، (هل تريد الآن) ص ١٢٠، (لا أحب ضحكك هذه) ص ١٢٤، (ليس لى إلا أنت) ص ١٢٥.

أما عندما يخلص الخطاب للسرد، أو يمزجه بالوصف، فإن السيادة تكون لضمير (الفائب)، نلاحظ ذلك - مثلاً - فى (سعيها)، حيث منطقة الزمن الأثير عند الراوى، وحيث المكان الريان فى (درب الطبلوى)، وحيث (أم فريدة) التى كانت تشعل نار الرغبة عندما «تحرك مؤخرتها المتأججة» (١٣٤)، وحيث نذر الراوى نفسه لمراقبتها سعيًا للارتواء الخارجى والداخلى «بدما من صعودها (السريير المنخفض)، تقدمها على أربع، اتكاؤها بعرفقيها على حافة النافذة، هكذا يكتمل حضور خصرها النحيل، ورفيها الرايين المجوهرين، يغوص الجلباب الرهيف بين شطريهما، فيشف ويشى، أما صدرها الناهض الأشم فيستريح إلى قاعدة النافذة، لمئاته وفيضه، تبدو كأنها تحتمى

به، **تقف خلفه»** (١٣٥)

تضم هذه الدفقة القصيرة ثمانية عشر ضميرا للغياب، ورغم أن السرد قد استحال إلى نوع الوصف، ويرغم أن الوصفية قد استحالت إلى نوع من (المونتاج)، حيث اللقطات المتفرقة التي تعود وتتكامل في نسق كلى متناغم.

ويلاحظ أن تعامل الخلسات مع تقنية (المونتاج) قد اتكأ على ظاهرة تعبيرية هي : (الوصل والفصل)، أو (العطف وعدم العطف)، لكن هذا الاتكاء كان سلبا لا إيجابا، على معنى أنها اعتمدت كسر قانون الفصل والوصل، مستهدفة تدفق المفردات والتراكيب دون فواصل، حتى ولو كانت فواصل للربط، نلاحظ ذلك - مثلا - في (مركز) حيث أنشئ القطار المسافرة إلى قرطبة «تواجهنى بلؤضاع مختلفة، كأنها أبركت، حاولت الإحاطة.. مع التجول، غير أن فخنيها دعامتان، منهما يبدأ التكوين، لهم المبادرة والتمهيد، لغزارة ما توالى على، ولت وجهى إلى النافذة لأتمكن من الاستيعاب، أشجار، تلال، قرى صغيرة، بيوت مفردة، أفراد قلائل، عربات، طيور، أحجار متناثرة، كل شيء يتدفق متراجعا إلى الخلف» (١٣٦)

إن حرف العطف لم يتدخل في هذه الدفقة إلا مرة واحدة، ورغم احتوائها على مجموعة من المواقف والرؤى الداخلية والخارجية، المتقاربة والمتباعدة التي التأمت في لوحة كلية تعتمد

الفصل الصياغى الذى يقود إلى الوصل الدلالى على نحو ما نلاحظه فى عملية المونتاج .

- ١٣ -

لا شك أن متلقى النص - أى نص - عندما يتحول إلى دارس له . يحاول أن يبلغ من النص أقصاه، ويخلص فى تسجيل كل ما يبوح به، نون أن يفرض عليه مقولات بعينها، على معنى أنه يتعامل مع النص بما فيه، لا بما عنده، لكن - برغم ذلك - يظل عند القارئ الدارس إحساس مبهم بأنه لم يبلغ من النص ما أراد، لأن هذا النص قد ضمن عليه ببعض أسرار وخفاياه، أو لأن همته قد قصرت عن المتابعة الاستغرافية.

هذا ما أحسست به وأنا أكاد أفرغ من قراءة (الخلاسات)، وهو ما أحس به - غالبا - عند فراغى من قراءة نص معين، وبخاصة النصوص القصصية والروائية - برغم قلة قراءتى لها نسبيا، وهو ما لا أحس به كثيرا عند فراغى من قراءة النصوص الشعرية التى تستحوذ على معظم قراءتى، وربما يرجع هذا وذاك إلى أن قراءة النص الشعرى محكمة باللغة أولا وأخرا، واللغة حاضرة فى النص حضورا ماديا بكل عناصرها ومكوناتها وطاقاتها الإنتاجية، فاللغة فى النص الشعرى أداة

وغاية على صعيد واحد، أما فى النص الروائى، فإن اللغة تحافظ على كونها أداة، تسعى لبلوغ أشياء تتجاوز قدراتها وإمكاناتها، أو لنقل إنها تحاول امتلاك قدرات وإمكانات غير لغوية لتتمكن من ملاحقة الأحداث والشخوص، ومتابعة السرد والحوار والوصف، ورصد الداخل والخارج، والتقاط المركزى والهامشى، كل ذلك خلال تقنيات غير معروفة لها، أو لنقل : إنها لم تتعود التعامل معها برغم تاريخها الطويل فى مجال الكلام، وفى مجال الإبداع على سواء.

إن إحساس القصور والتقصير معا فى مواجهة (خلسات الكرى) تفجر خلال بعض الأسئلة التى كانت تلح على كلما لاحت لحظة توقف للتأمل، ثم تجمعت دفعة واحدة وأنا أتهيا لمغادرة الخلسات بعد صحبة استمرت أشهرا حتى ألفتها ألفة حميمة، وأظن أنها ألفتنى، صحبتها معى فى سفرة إلى اليمن، ثم عاودت اصطحابها فى سفرة إلى لبنان، ثم أخيرا فى سفرة إلى الأردن، وكنت سعيدا بهذه الصحبة لأمرين، أما الأمر الأول فلأن انفرادى بها كان كاملا بعيدا عن مكتبى التى تشاغلنى وتشغلنى عنها أحيانا، وأما الأمر الثانى فلأن حالى كان حال السفر والترحال، وهى الحال التى كان عليها الراوى فى الخلسات، فتم التوافق بين المنتج والمستهلك فى منطقة (الأحوال).

هذه الأسئلة التي تكاثرت قرب لحظة الافتراق، كانت مؤشرات لها حاضرة فى لحظات اللقاء، وكأن الخلسات تريد أن تستبقينى فى صحبتها بما تثيره من تساؤلات.

وأول هذه التساؤلات كانت حول (المكان) : لقد انشغلنا معا بمتابعة البيئة المكانية كما وكيفاً، ووصلت المتابعة إلى رصد مفردات المكان فى ألف وستمئة واثنين وعشرين مفردة، منها مائتان وثلاث وستون مفردة تدخل دائرة (العلمية)، فلماذا كل هذه المتابعة ؟ وأين مستهدفاتها الدلالية ؟ ألم يكن من الأوفق متابعة صدى كل ذلك فى المتلقى وحركته داخل الخطاب بين المجهول كثيراً، والمعلوم قليلاً ؟.

ثم لماذا كانت العناية برصد ظرف المكان (عند) على المستوى الكمى، حيث تردد فى الخلسات مائتين وثلاث مرات، وهل نسيت ما انتويته من ربط تردد هذا (الظرف) بمقوله ابن عربى :

«يا أخى اعتمد على (عند) إذا خرجت إلى عالمك»

ثم تأتى أسئلة (الزمان) التى تتعلق بحقيقته الوجودية، وتتكى على حضور حقله الصياغى الذى احتوى على ثلاثمائة وخمسة وثمانين دالا، بالإضافة إلى الزمنية الناتجة من مجموعة الأفعال المنتشرة فى الخلسات انتشارا هائلا، تقود الخطاب إلى زمن الماضى الأثير عند الراوى.

وتنتقل الأسئلة من المكان والزمان إلى الشخص المركزية والهامشية، وحضورها بأسمائها أحيانا، ويون هذه الأسماء أحيانا أخرى، ثم كيف كانت تدخل إلى الخلسات وكيف كانت تخرج منها ؟ ثم قبل ذلك وبعده : أين أحاديث النجوى التى لم تدخل منها خلسة ؟. إن غياب العناية بهذه الأحاديث، يعنى إعطاء العناية للمنطوق دون المسكوت عنه، وتغليب مواقف الكلام على مواقف الصمت، وهى المواقف الفاعلة فى إعطاء (خلسات الكرى) طابعا معراجيا عرفانيا من نوع فريد، وفردته فى حركته الموضوعية التى توهم بالانتقال من الداخل إلى الخارج، بينما هى - فى الحقيقة - خروج من الداخل، وهو ما نطق به السرد صراحة فى (بلوغ الأسباب) : «إنما أخرج منى إلى» (١٢٧)، ويستمر الراوى فى معراجه الداخلى يترقى من حالة إلى موقف، ومن موقف إلى مقام، قد يطول به الانتظار هنا أو هناك، لكنه كان يغادر لكى يبلغ منزلة التمكن التى تنكشف فيها الحقائق، وهو أنه «يعشق المستحيل» (١٢٨) وعندها يتساوى اليقين واللايقين فى أن : «أثرى ما عشته لم أعرفه، ولم أتركه إلا بقوة المخيلة، وما انقضى منى راح جله فى التمنى» (١٢٩)

جدلية العلاقة بين السطوح والأعماق فى (روح محبات) لفؤاد قنديل

- ١ -

يتصدر هذا النص الروائى مؤشر خارجى يتسم بالإضاعة فى جملته: (روح محبات) لكن هذه الإضاعة يخالطها شىء من العتمة عند تفكيك هذا المؤشر العنوانى الذى يضم دالين، الأول منهما: (روح) دال غائم الدلالة، والآخر: (محبات) دال محدد الدلالة، والعلاقة بينهما تعتمد إضافة الأول إلى الثانى، وهذه الإضافة تتيح للثنائى أن يؤثر فى الأول بتحديد دلالاته أو تخصيصها، لكن النظر فى بنية العمق يحيل هذا التحديد وذاك التخصيص إلى نوع من الاحتمالية، لأن الإضافة هنا تحتل معنى (اللام) أو معنى (فى)، ويكون الناتج السطحى أحد بناعینین : (روح لمحبات) أو (روح فى محبات)، ويلاحظ عمليتى الانفصال والاتصال فى البناء الأول، الانفصال الذى يعطى لكل دال خصوصيته المستقلة، والاتصال الذى يجعل الدال الأول من ممتلكات الدال الثانى، أما البناء الثانى فيعتمد التلاحم الخالص بين الدالین.

نقول إن الدال الأول غائم الدلالة، لأن المعجم يقدم له عدة دلالات، حيث تكون الروح مساوية لمعنى (النفس)، وتكون بمعنى (الوحي)، وبمعنى (القرآن)، لكن الغالب أن تكون بمعنى (النفس) على أساس أن (الروح ما به حياة النفس) ^(١)

وتزداد عتمة الدال عندما نتابعه فى المفهوم العرفانى الذى يعتبر الروح الإنسانى : لطيفة عالمة مدركة مركبة على الروح الحيوانى بوصفه : جسم لطيف منبعه تجويف القلب الجسمانى وينتشر بواسطة العروق إلى سائر البدن ^(٢)

ويرى أبو هلال أن الروح من قرائن الحياة، فهو جسم رقيق من جنس الريح حساس، وهى مبسوبة فى جميع البدن، والروح والريح - فى العربية - من أصل واحد، ولهذا يستعمل فيه النفخ، فيقال : نفخ فيه الروح ^(٣)

ويرفض أبو حيان التوحيدي أن تكون الروح مساوية للنفس لكون فرق، لأن النفس جوهر قائم بنفسه لا حاجة بها إلى ما تقوم به، وما هكذا الروح، فإنها محتاجة إلى مواد البدن وآلاته، وبها يوجد ويصح ^(٤)

نخلص من هذا إلى أن الروح لا وجود لها منفردة، بل هى محتاجة إلى البدن الذى يحملها، وعلى هذا الأساس يمكن أن نتابع الدال فى العنوان على أن (الروح) التى لمحبات ذات بعينها

ارتبطت بها فى إطار (التوحد) على مستوى الدلالة، وعلى مستوى البناء النحوى، إذ إن الدال الثانى (محبات) بوصفه (معرفة) قد تدخل لتخصيص الدال الأول (روح)، فاكاسب منه التعريف، وهو ما يعنى أن (الروح) ليست روحا مطلقة، وإنما هى (روح) بعينها لها علاقة تلازم مع محبات، وغياب طرف من الطرفين قد يكون فيه إعدام للطرف الآخر، فلا وجود للروح إلا بوجود محبات، ولا وجود لمحبات إلا بوجود الروح.

والناتج الأول للعنوان ناتج احتمالى، إذ قد يكون مقصوده الإشارة إلى (نفس محبات) وأن المتن يمتد ويتشعب حول طبيعتها، وحول مسيرتها الحياتية، وهذا غير مراد بالفعل. ولذا فإن الناتج الثانى يفرض حضوره فى أن هناك روحا ارتبطت بها محبات ارتباط توحد وانفصال على صعيد واحد، وهذا ما سوف يوثقه المتن الروائى ذاته كما سنعرض له بعد ذلك.

ويلاحظ أن هذا العنوان بناء لغوى ناقص يحتاج إلى ما يكمله (تقديرًا)، وهذا التقدير يستدعى دالا غائبا يقع موقع المبتدأ (هذا أو هذه) روح محبات.

أما الدال الثانى (محبات)، فإنه يأتى على صيغة اسم الفاعل من ناحية، وجمع الإناث من ناحية أخرى، واسم الفاعل من طبيعته إنتاج الحدث والمحدث على صعيد واحد، والصيغة هنا

مشحونة - معجميا - بدلالة الحب المتعلقة بمحبوب معين،
وتزداد الدلالة كثافة بمجيئها على صيغة الجمع، فليس هناك
حب مفرد، وإنما حب لا حدود لمساحته برغم انحصاره فى إطار
الدال الأول (روح)، فكل هذا الحب مسلط على هذه (الروح) لا
يجاوزها إلى سواها .

وإذا كان الدال الأول قد ارتبط بالثانى (بلام) الملكية (هذه
الروح ملك لمحبات)، فإن الدال الثانى يتراجع بدلالته ليكون
الناتج : هذا الحب كله لهذه الروح دون سواها، فالعلاقة بين
الدالين علاقة جدلية تذهب من أحدهما للآخر على التوازى .

- ٢ -

ويظل العنوان الخارجى بمثابة مدخل يأخذ بيد المتلقى إلى
متن النص، وما إن يعبر هذا المدخل حتى ينكشف العنوان
انكشافا مبهرًا، حيث يتردد فى المتن ترددا كاملا أحيانا، وترتدا
مفككا أحيانا أخرى.

والمتابعة الإحصائية تشير إلى أن دال (روح) قد ترد فى
المتن ثلاثا وثلاثين مرة، وأن دال (محبات) قد ترد مائة وسبع
عشرة مرة، فالسيادة الكمية كانت للدال الثانى، وهذا مؤشر
خادع، لأن تحولات الدال الأول (روح) داخل المتن تأخذ مسارا

مغايرا لمسارها المعجمى فى العنوان، إذ تصبح الروح مساوية (الديك) الذى حضر فى المتن باسمه المباشر مائتين وخمسا وخمسين مرة، ثم حضر بلقبه (ملك) أربعاً وستين مرة، ثم بكنيته (أبو عرف) مرتين، فيكون مجموع تردده ثلاثمائة وإحدى وعشرين مرة، وهو ما ينقل السيادة الحضورية صياغيا من محبات إلى الديك.

ومتابعة دال (الروح) فى المتن تقفنا على أنه من بين الثلاثة والثلاثين تردداً، فإن الدال يأتى مرتبطاً بالديك مباشرة اثنتى عشرة مرة، وفى سياق توحيده بمحبات يقول السرد : «نوبى أيتها الأرواح - نوبى وتلاشى» ص ٥٦، وفى سياق محاولة رشوان زوج محبات قتل الديك، تقول له محبات : «لاتنس أنه روح» «والروح ملك الذى خلقها» ص ٩٦، واستمرت المحاولة حتى بدا واضحاً أن الديك لا محالة هالك «وأن روحه على وشك الطلوع» ص ١٢٩.

ثم يعاود السرد رصد العلاقة بين الديك ومحبات قائلاً : «لقد نفذت روحه فى روحها» ص ١١٨ ثم يحضر العنوان مباشرة ست مرات : «ارجع يا روح محبات» «عد إلى يا روح محبات» «ارجع يا روح محبات» «يا روح محبات» ص ١٤٩ «يا روح محبات» «عد يا روح محبات» ص ١٥٤ ويأتى التردد الأخير بعد

ضياح الديك ضياحا نهائيا، ويعبر السرد عن هذه اللحظة الدرامية : «تنتثر وعيناها على الأفق البعيد الذى ابتلع روحها وغاب فيه الملك» ص ١٤٩.

وفيما عدا ذلك، فإن الدال يتردد مرتبطا بمحبات - بعيدا عن الديك - ثلاث عشرة مرة، ثم يتوزع باقى التردد على رشوان ونساء القرية، والكائنات الحيوانية، وركاب إحدى السيارات الباحثين عن محبات بعد أن تركت طفلها وسارت وراء الديك الهارب.

إن هذا التردد الكثيف للدالين يدفعنا للعودة إلى المؤشر الخارجى لنقوم بعملية استبدال تحقق له الانكشاف الدلالى ، إذ إن قراءة المتن تعدل هذا المؤشر ليصبح (ديك محبات)، فدال (روح) بدلالته الغائمة يستحيل إلى دال محدد الدلالة (ديك)، وبهذا يصبح العنوان مدخلا مضيئا للمتن الروائى بوصفه (حكاية ديك محبات)، وهذا الاستبدال يحوجنا إلى متابعة الدال البديل (ديك) متابعة تحليلية لتحديد فاعليته الإنتاجية التى ينحاز بعضها إلى الأسطورة أحيانا، وإلى الخرافة أحيانا، وإلى الموروث الشعبى أحيانا، ثم إلى الموروث الدينى أحيانا، ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد هذه المحاور وعلاقتها بدال (الديك)، لكن نكتفى هنا بالإشارة إلى تضخم هذا الكائن تضخما مجاوزا لكل تصورات العقل كما ورد فى الموروث الدينى

وبخاصة فى حكاية المعراج هكذا : «رأيت فى السماء ديكا له زغب أخضر وريش أبيض كثشد خضرة وبياض رأيتهما قط، وإذا رجلاه فى تخوم الأرض السابعة السفلى ورأسه تحت عرش الرحمن، له جناحان فى منكبيه، إذا نشرهما جاوزا المشرق والمغرب، فإذا خفق بهما وصرح بالتسبيح لله يقول : سبحان الملك القنوس .. فإذا فعل ذلك سبحت ديكة الأرض كلها وخفقت بأجنحتها، فإذا سكن ذلك الديك فى السماء سكنت الديكة فى الأرض» (٥)

ويبدو أن التعامل مع الديك - بوصفه كائنا بشريا - مغرق فى الموروث العربى القديم، فأبو العلاء المعرى يقول إن الناس فى الزمن القديم قد تحدثوا عن «أن الديك والغراب كانا صديقين فى الدهر الأول.. وكانا يتنادمان، فشربا عند خمار أياما، فلما نفذ شراب الخمار، وأحس الغراب أنه يريد الثمن، أصبح يوما والديك نائم فقال للخمار : إنى ماض فأتيك بحقك، وصاحبى هذا رهن عندك على مالك، وذهب فلم يعد» (٦)

والمربود المعجمى لدال الديك يعطيه صلاحية للسياق الروائى، حيث يحتمل معنى (الراء وف)، ودلالة (الربيع)، كما أن من صفاته (المواثبة) كما يقول إخوان الصفا، ولأمر ما أوصى سقراط عند موته بأن يذبحوا ديكا فى الهيكل، فهذا نذر عليه (٧)

ويأخذ الديك عند ابن سيرين اتجاهها معاكسا، حيث تستحيل العظمة والمواثبة إلى (خضوع)، بوصفه (عبدا)، فبرغم ما فيه من دلالة على علو الهمة، فهو دائما تحت حكم غيره، لأنه مع ضخامته وتاجه ولحيته وريشه لا يطير، لكن (ديك محبات) قد تخلص من عبوديته بقدرته على الطيران.

ويعال ابن سيرين لعدم طيران الديك ببعض المرويات الأسطورية، حيث يروى أن نوحا عليه السلام أدخل الديك والبدرج السفينة، فلما نضب الماء ولم يأت الإذن من الله في إخراج من معه، سأل البدرج نوحا أن يأذن له في الخروج ليأتيه بخبر الماء، وجعل الديك رهينة عنده، وقد ضمنه الديك، فخرج وغدر، فصار الديك مملوكا، وكان طيارا فصار أسيرا (٨)

إذن المتن الروائي (أرواح محبات) قد استعاد للديك قدرته التي فقدتها في مثل هذه المرويات، ولم يكتف بذلك بل أعطاه قدرات إضافية تعيده إلى أسطوريته القديمة، إن لم نقل إنها تجاوزت هذه الأسطورية.

- ٣ -

لا شك أن هذا النص الروائي يثير كما وفيرا من التساؤلات نون أن يعنى نفسه بطرح أية إجابة لها، وكان السؤال أصبح

مستهدفاً في ذاته، أو لنقل إن النص قد استحال إلى نوع من التساؤل المتحرك على مستوى العمق وعلى مستوى السطح، فإذا كان العمق قد فرض سؤالاً واحداً عن هذا الديك وأقنعتة المتعددة، فإن السطح الصياغى يطرح ثلاثمائة وأحد عشر سؤالاً، قليل منها ما حضرت له إجابة، وغالبيتها لم تحضر لها إجابة صريحة أو ضمنية، فإذا كانت صفحات المتن الروائى الخالصة للطباعة مائة وثلاثاً وأربعين صفحة، فإن صيغة السؤال لها حضور لازم بمعدل مرتين فى كل صفحة تقريباً، وهذه الكثافة الترددية تستدعى ربود فعل من المتلقى تلهفاً على إجابة السؤال الكلى، وإجابة الأسئلة الجزئية.

وربما كان السؤال المحورى الذى طرحه المتن هو عن سبب حضور هذا الديك الخارق، وعن القناع الذى يتخفى وراءه، ومحاولة الإجابة تحتاج أن نستحضر الموروث مرة أخرى، حيث يربط الموروث الديك (بالعجمة)، أو ما هو غير عربى، وفى هذا السياق يروى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه رأى فى المنام كأن بيكا نقره نقرة أو نقرتين أو ثلاثاً، وقص عمر رؤياه على أسماء بنت عميس، فقالت له : يقتلك رجل من العجم. وربما كان تأويل رؤيا عمر على هذا النحو هو الذى جعل ابن سيرين يربط الديك فى الحلم (بالمملوك الأعجمى).

فهل يمكن أن يكون حضور هذا الديك فى (روح محبات) قناعا للحضور الأجنبى فى مصر خصوصا، والعالم العربى عموما، حيث انتهك هذا الديك الواقع الخاص والعالم، بدأ الانتهاك مع محبات، ثم تجاوزها إلى غيرها من نسوة قرريتها، ثم تجاوز القرية إلى غيرها من القرى المجاورة، وقد جاء الانتهاك مصحوبا بنوع من الحرمان عند محبات؛ الحرمان من الإنجاب، كما جاء مصحوبا بنوع من التمهيد الإغوائى الخادع الذى استسلمت له مجموعة النساء، بل إنهن رحبن به وسعين إليه، واللافت هنا أن رجال القرى المجاورة قد سعوا إلى استحضار هذا الديك، وحرصوا على استبقائه عندهم برغم ما علموه عن أفعاله الجنسية مع نسوة القرى التى زارها، وما ترتب على ذلك من الحمل والإنجاب؛ إنجاب أطفال ينتمون إلى الديك جسديا.

لقد استمر هذا الديك على سياسته السلمية التى أوصلته إلى تحقيق أهدافه، ثم تغيرت هذه السياسة إلى العنف عند أول مقاومة من رشوان، سواء أكانت مقاومة سلبية بمحاولة سلب الديك قدراته الجنسية (بالخصى)، أم كانت مقاومة إيجابية بمحاولة قتله، وقد أوقفت سياسة العنف (عواد) راعى الغنم عن إكمال المهمة التى طالبه بها رشوان، وهى خصى الديك، حيث

قام الديك بتشويه وجهه، وإسالة دمائه، وقد تكرر هذا العنف الدموى مع رشوان، حيث قام الديك بتشويه وجهه، بعد أن شوه بيته.

وقد حرص السرد على أن يجعل انتهاك الديك للواقع عن رضا كامل، بل إن الرضا قد تحول إلى نوع من الطلب، ثم أل الطلب إلى نوع من الحرص على المتعة الجنسية التى مارسها الديك. وقد أدى كل ذلك إلى إنتاج جيل كامل ينتمى - بالأبوة - لهذا الديك، وبالضرورة فإن هذا الجيل سوف ينجب أجيالا وأجيالا، إلى أن يأتى زمن يكون لأبناء الديك السيطرة الفعلية على الواقع، حتى بعد غياب الأب فى عالم المجهول، وربما كان اختيار لقب (الملك) لهذا الديك تأكيدا لنبوءة السيطرة والسيادة، سواء تم ذلك بالرضا أم بالقهر.

لقد تحققت بداية الرضا من عالم المرأة، يوازىها بداية الرفض من عالم الرجال، لكن الرفض الرجولى تحول تدريجيا إلى نوع من القبول الضمنى فى منطقة القرى المجاورة، برغم محاولة أهل القرية التى شهدت مولد الديك الخلاص منه نتيجة لما أصاب القرية من وباء (الحمل الجماعى) لكن ذلك لم يمنع أهل القرى المجاورة من انتظار الديك والترحيب به.

لقد استطاع المتن الروائي أن يلج منطقة الخصوية الديكية خلال منطقة العقم عند (رشوان) بوصفه إسقاطا لعقم الواقع فى جملته بعد رحيل الزعامة الوطنية الحقبة التى أشار إليها الإبداع فى إهدائه الذى تصدر النص، فقد أنتج هذا الرحيل فراغا قياديا، لأن الواقع لم يكن يسمح بحضور قيادة موازية، فما إن تم الرحيل حتى ظهرت قيادة أخرى شبيهة بظهور هذا الديك الذى تحمل مهمة تحويل العقم إلى خصوبة، فأننتج جيلا بمواصفاته المنتمية إليه انتماء مطلقا، سواء تم ذلك عن رضا أم عن قهر وخديعة.

لقد ظهر الديك منذ صغره فى بيت رشوان ومحبات، وتربى فى هذه البيئة، وظل يتضخم تضخما خارقا لقانون الطيور، وساعدته القرية والمحافضة والأجهزة المسئولة على التضخم المعنوى الذى يتوافق مع التضخم الجسدى، وبرغم التضخم على هذين المستويين فقد حافظ الديك على وظيفته الديكية حتى اطمأن له الجميع، فبدأ فى أداء وظيفته التى أضمرها، أو التى شجعه عليها هذا الاهتمام الزائد به، فأخذ فى نشر إغواءاته حول محبات، وما إن أتم مهمته معها منتهاكا جسدها وروحها، حتى وسع دائرة انتهاكه لغيرها من نسوة القرية نون مقاومة

تذكر، بل ربما واجه نوعا من القبول الجمعى، والمرة الوحيدة التى واجه فيها رفضا فعليا كان من إحدى الراقصات التى لم تستجب لغوايته ومحاولته العبث معها، برغم نجاحه مع كل النساء اللائى سبقنها سواء كن من الطبقة الدنيا أو الطبقة العليا، وسواء كن فى حالة تهيؤ نفسى للعلاقة الجنسية أم كن غير مهينات، حتى إن الديك قد واقع إحدى الفتيات، وكانت جالسة تبكى أمام جثة أمها، فلماذا استجابت الشريقات العفيفات لغواية الديك، بينما امتنعت عليه هذه الراقصة ؟ لعله الفرق بين البراءة والسذاجة، والخبرة والدراية، أو لعله الرغبة فى المجهول عند السذج، وانكشاف هذا المجهول عند الخبرة والتمرس، فهذا الواقع العام بكل سذاجته وطيبته سمح للديك القادم من المجهول أن ينتهكه، بينما تأبى عليه قطاع محدود أدرك حجم الخديعة القادمة.

إن سلطة الديك (الملك) (أبو عرف) التى مارس - بحقها - انتهاكه للنساء، سلطة غير شرعية، وعدم الشرعية ليس للحاجز النوعى بين الإنسان والحيوان فحسب، بل - أيضا - للحاجز الدينى، فهى سلطة غير شرعية وغير سوية على صعيد واحد. هل يمكن النظر فى حضور هذا الديك بكل هذه السلطة الاستحواذية على أنه قناع من نوع ما لسلطة بشرية غير شرعية

من وجهة نظر الإبداع ؟ صحيح أن بدايتها كانت ذات طابع شرعى أتاح لها أن تتضخم تضخما هائلا، ثم قادها التضخم إلى التعالى على واقعها الذى تنتمى إليه، وذهبت تتطلع إلى الغرب عموما، وأمريكا على وجه الخصوص، بوصفها النموذج الذى يجب احتذائه، وكأنها تنتمى إلى حضارة هذا العالم برغم أنها كانت تريد دائما انتماء ها إلى عالمها الريفى، ويرشح لهذا المستخلص الافتراضى ذلك الحوار الذى أداره النص بين رشوان والعمدة، عندما اقترح العمدة على رشوان تحويل الديك إلى مزار سياحى، على أن يأخذ نصف الإيراد، ويحاول رشوان كسر شراة العمدة برسم صورة مبالغ فيها لديكه وتكاليف تربيته :

– « هذا الديك ليس مصرى الأصل، إنه أمريكى أمريكا صدرت عشرين كتكوتا فقط إلى منطقة الشرق الأوسط، لم يبق منها إلا الملك.

فى الصباح يشرب عصير تفاح مثجاء، وفى الظهر مع الطعام مياهاً معدنية، أو أى مشروب بلا لون، وفى المساء يفضل الموز بالبن .. طبعاً أخذ منى وقتاً وجهداً كبيراً ومصاريف كثيرة حتى أقلع عن الخمر هل تحسبه يرضى أن يستحم بالصابون الذى نستحم به؟ .. لا يا عمدة، كل أنواع صابون

البشر تسبب له السعال أو الرغبة فى الهرش، إنه لا يستعمل إلا صابونا مخصوصا اسمه : الروك آند رول. ^(١)

إذن هى سلطة طارئة تنتمى - فى الظاهر - إلى مجتمع القرية، لكن انتماعها الفعلى لواقع آخر تسعى إلى بث ثقافته وتقاليده فى الواقع المصرى الحاضر حتى ولو لم يكن قادرا على منونة هذا التحول المفاجئ.

إذا كان الديك قناعا - احتماليا - لهذا المستخلص، فما القناع الذى لبسته محبات؟ وما الدور الإسقاطى الذى تؤديه ؟ هل يمكن أن تكون (مصر) فى إطار المثل الشعبى (القط يحب خناقه) فبرغم وعيها بأن الديك ينتهك حرمتها وشرقها، فقد حافظت على علاقته بها فى سرية كاملة، وداومت عليها حتى انجبت منه، بل إنها حرصت على إحاطة هذا الإنجاب بإطار من الشرعية الكاذبة، وقد أكد هذا الإنجاب غير الشرعى نجاح الديك فى مهمته بإنتاج جيل ينتمى لثقافته وتقاليده، وينظر إليها نظرة إكبار وإجلال، بل إن هذا الجيل جاء ممسوخ الشكل، فلا هو بشرى خالص، ولا هو ديكى خالص (كالراقصين على السلم، لا صعدوا ولا نزلوا)، وإذا كان هذا هو أمر الجيل الأول من أبناء الديك فى بدايتهم الأولى، فماذا يكون الأمر بعد بلوغهم مراحل النضج، وتوليهم مسئولية السلطة بكل انتمائهم غير الشرعى ؟.

إن النظر إلى المستقبل - خلال هذا المنظور - مفزع ومخيف، خاصة وأن الديك لم يرحل رحيله الأسطوري إلا بعد أن غرس بذرتة فى رحم المجتمع المصرى، لتكون بداية الغرس فى الريف بوصفه ركيزة التقاليد والأخلاق المصرية الأصيلة التى لا يسهل تبديلها، فإذا نجح الغرس فى الريف، فإن المدينة مهيأة - بطبعها - للدخول فى منطقة (التدليك) حتى قبل أن يصلها الديك بسلطته الطارئة.

واللافت هنا أن (محبات) المصرية الريفية المؤمنة، أسلمت نفسها طواعية لهذا الديك، وتركته يعبث بجسدها وروحها، بل حرصت على استمرارية ذلك، حتى أنها فى أشد اللحظات قسوة عند إحساسها بالحمل ظلت تبكى «طالبة من الله السماح والعفو، شاكرة له نعمته وفضله وستره، لكنها لم تذكر شيئاً عن أنها لن تعود إلى أحضان العاشق، لم تغامر بالوعد». (١١) بل إنها ظلت على تمسكها بديكها إلى اللحظات الأخيرة، حريصة على أن تحول هذه العلاقة غير الشرعية إلى علاقة شرعية، تعلن فيها زواجها منه «كنت أنوى إعلان زواجنا رسمياً، أنا وأنت تضمنا الكوشة وحوانا الأهل والأحباب والضيوف والورد والزغاريد، وأنت جنبى عريس بحق وحقيق» (١٢)

لقد انتهت الأحداث بغياب الديك غياباً أسطورياً، حيث توحد

بقرص الشمس الغاربة، لكنه (غياب الحضور)، أو لنقل إن غيابه ظل مؤثرا تأثيرا أقوى من حضوره، فقد تحول تمثاله الذي يرمز له إلى مزار يقضى الناس حوائجهم بواسطته، كما يفعلون مع الأولياء والصالحين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن أبناء الديك القادمين كفيلون بالحفاظ على تراثه وفلسفته.

وإذا كان هذا قناع الديك، وقناع محبات، فما قناع رشوان؟ هل يمكن أن يحتمل (عقل) الواقع الذي غفل عن وظيفة الديك التدميرية، أو الذي أغواه العائد المادى، فغفل عن خطورته، حتى إنه سمح له بحرية الحركة، ووصل الأمر إلى انتهاك شرفه، ظنا منه أن المغامرة الجنسية كافية فى إبعاد أية شبهة، لقد أرضى رشوان هذا الدخل الطارئ من عائد السياحة لزيارة الديك، حتى إنه عندما تنبه بعض تنبه للعلاقة المحتملة بين الديك ومحبات، لم يقرر الخلاص منه فورا، وإنما فكر فى حل يحفظ له هذا الدخل، ويوقف عدوان الديك على شرفه، وذلك (بالخصى): خصى الديك.

والتفكير فى هذا الحل قد يكون محاولة من النص لإعادة التوازن بين الديك ورشوان، فرشوان عقيم، وخصى الديك يجعله عقيما مثله، وهنا تنتهى المشكلة بون خسائر.

وعلى مستوى الإسقاط فإن الواقع يمج بتحولات محمومة

تسعى وراء كل ما هو أجنبي، بل إن (العلامة الأمريكية) أصبحت أمل الجيل الجديد على وجه الخصوص، وأقصى ما يبذله المجتمع لمواجهة هذا الطوفان التغريبي أن يسعى لتطبيع علاقته مع الوافد بعقد علاقة مشابهة أو قرابة بين القائم بالفعل والوافد الطارئ، كمحاولة رشوان الفاشلة في أن يجعل الديك عقيما مثله.

وعندما تنبه رشوان إلى الخطورة الحقيقية، وأن وجوده رهن بغياب الديك، كانت الفرصة قد فاتت، حيث امتلك الديك سلطة عدوانية نال منها رشوان ما سبق أن ناله عواد : (تشويه الوجه). وأعتقد أن (التشويه) هنا تعبير صياغى مقصود، فهو موازن لتشويه الواقع المصرى الذى أخذ يتشكل على نحو ممسوخ لا ندرى جانبه الأصيل من الدخيل.

- ٥ -

إن هذه المحاولة لتحديد الأفتعة، تعنى أن النص يؤثر التحرك فى مستوى العمق أكثر من حركته على مستوى السطح، سواء على مستوى الأبنية الكلية أم على مستوى الأبنية الجزئية، بل إن توظيفه للشخص كان توظيفاً داخلياً أكثر منه خارجياً، برغم أن السرد والحدث يتمان فى الخارج الصياغى على وجه العموم.

فقد وظف النص كما هائلا من الشخوص الجماعية التي تبلغ مائة واثنتين وتسعين شخصية، معظمها من (النكرات) أمثال : ناس - أهل - إخوة - نساء - بنات - أرامل - مطلقات - عذراوات - جدات - إناث - أولاد. كما وظف كما هائلا من الشخوص الفردية تبلغ أربعمائة وإحدى وخمسين شخصية من (النكرات) أيضا، ولا يفيد هنا دخول (ال) على بعض الشخوص الفردية أو الجماعية، فإن دخولها لم يلبط طبيعة التنكير فيها، فلا فرق - عندنا - بين (رجال) و (الرجال)، ولا بين (راقصة) و (الراقصة)، بل الملاحظ أن (المعارف) كانت تنتمي إلى منطقة (النكرة) كثيرا، لأن المتلقى لا يكاد يحيط بها، وربما لهذا نجد أن السرد كان يحاول تقديم بعض الشخوص بوظائفها الحياتية أحيانا، وبصفات الجسدية أحيانا أخرى، فخلال اجتماع القرية لدراسة مأساة حمل جميع النساء من الديك، يعتمد النص إلى صيغة الحوار لطرح أبعاد المأساة، حيث تحضر الشخوص بالوظائف : ناظر المدرسة - سائق الأجرة - الحلاق - شيخ المسجد - العمدة - شيخ البلد - الخفير - اللحاد - كما تحضر بالمواصفات الجسدية : نو الشعر الأحمر - السمين - عدو الشمس - الضرير - نو الأنف الكبير - نو الكرش - الأطول - الأصلع - الأخنف.

وينضاف إلى هذا الكم من الشخوص سبع وثلاثون شخصية حضرت باسمها العلمي مباشرة، بعضها مرتفع التردد، وبعضها منخفض التردد تبعاً لوظائفها الروائية، وتبعاً لمساحة هذه الوظائف، ونقتصر هنا على رصد تردد الشخوص المحورية الفاعلة في الأحداث :

١ - رشوان : تردد اسمه مائة وخمسة وستين مرة.

٢ - محبات : تردد اسمها مائة وسبع عشرة مرة.

٣ - الملك : وهو الاسم العلم للديك. أربعاً وستين مرة، ومرتين لكنيته (أبو عرف) وياقى الشخوص من (الأعلام) لا يجاوز ترددها اثني عشر تردداً لكن هذا الترتيب التنازلي خادع إلى حد ما، إذ إن ضم دال (الديك) إلى دال الملك وأبى عرف، يصعد به إلى المرتبة الأولى :

١ - الديك الملك أبو عرف : ثلاثمائة واحد وعشرون تردداً

٢ - رشوان : مائة وخمسة وستون تردداً

٣ - محبات : مائة وسبعة عشر تردداً.

وهذا المؤشر الإحصائي يعلن عن سيادة شخصية الديك في هذا النص الروائي، واستحواذها على إنتاج معظم الأحداث، ومشاركتها فيما لم تستحوذ على إنتاجه، حتى إننا لوقلنا : إن هذه (حكاية الديك) لم تبعد عن الصواب؛ فسيادة الديك لم تكن

على مستوى التردد الاسمى فحسب، بل إن كثافة التردد مستمدة من سيادة الفاعلية، وقد راعى العنوان الخارجى هذا الملحظ فاقصر على دالين (روح محبات)، وقدم الدال (روح) بوصفه المعادل (للديك)، وآخر (محبات) لأن علاقة الديك لم تنحصر فيها، بل تعدتها إلى غيرها من النساء.

وبرغم ارتفاع تردد اسم رشوان على محبات فإن الروائية تكاد تركز على علاقة الديك بمحبات بالدرجة الأولى، وصادف أن محبات زوجة رشوان، فكان لوحة تستقبل ربود الأفعال أكثر من كونها منتجة للأفعال. لكن طبيعة المجتمع الريفى أنه مجتمع ذكورى، وهو ما أتاح لشخصية رشوان كثافة حضورية تتفوق بها - كميًا - على حضور شخصية محبات بكثافتها الوظيفية.

واللافت أن حضور الشخص الرئيسة الثلاث كان حضورا مباشرا داخل السرد، لكن متابعة الراوى لهذه الشخص كانت داخلية، على معنى أن هناك حدثا رئيسيا متناميا يجرى على مستوى السطح الصياغى، لكن ربود أفعال هذا الحدث كانت تنور داخل الشخص، أو لنقل إنها تنور فى مستوى العمق، ويبدو أن عناية الراوى كانت موجهة - غالبا - إلى هذا المستوى، وقد استعان على ذلك ببنية موهلة فى داخليتها هى (الأحاديث النفسية والذهنية)، وقد بلغت خمسة وأربعين حديثا،

بمعدل حديث نفسى كل ثلاث صفحات تقريباً، وتكاد تشكل هذه الأحاديث خطاباً روائياً مكتملاً، لكنه خطاب (رد الفعل)، لا خطاب (الفعل)، أو لنقل إن مستوى السطح كان يقدم المسار الإيجابى للحدث، ويتكفل مستوى العمق بتقديم المسار السلبي الذى كان - أحياناً - يتغلب على مسار الإيجاب. ويأتى تردد الأحاديث مع الشخصيات الرئيسية الثلاثة على النحو التالى :

محبات : خمسة وعشرون حديثاً.

رشوان : سبعة عشر حديثاً.

الديك : ثلاثة عشر حديثاً

ولا ينفى هذا وجود بعض الأحاديث النفسية الهامشية لبعض الشخصيات المساعدة، مثل العمدة والداية والطبيب البيطرى وأم محبات. وتزداد كثافة بنية العمق إذا لاحظنا عناية الراوى برصد الشخصيات من الداخل أكثر من عنايته برصدها من الخارج بعيداً عن الأحاديث النفسية التى عرضنا لها.

- ٦ -

واضح أن متابعتنا للمتن الروائى قد كشفت عن بعد إسقاطى خلال عدة أقنعة احتمالية، أى أن دراسة المستوى السطحي قد

وجهت النظر إلى المستوى العميق، وهنا تسعى المتابعة إلى التحرك حركة عكسية، تبدأ من العمق لكى تصل إلى السطح، لتحديد أوجه الموافقة والمخالفة بين المستويين من ناحية، ولتحديد العلاقة الجدلية بينهما من ناحية أخرى.

وتوجه المتابعة إلى مستوى العمق ليس اختياراً، وإنما هو حتم فرضه مسلك الخطاب نفسه، فقد سبق أن رصدنا كثافة الأحاديث النفسية والذهنية، وهى كثافة تنتقل الفاعلية – مؤقتاً – إلى مستوى العمق، أى أن المتابعة تجد أمامها متتين روائيين على صعيد واحد، متن السطح ومتن العمق.

لقد استحوذت محبات على الفاعلية الأولى فى متن العمق من حيث الكم ومن حيث الكيف، معدلة بذلك ما طرحه متن السطح من استحواذ الديك على الأولوية الفاعلية، وفاعلية محبات – فى هذا المستوى – تعتمد علاقتها بالديك من ناحية، وزوجها رشوان من ناحية أخرى، والعلاقة الأخيرة كانت تحكمها المحبة والوفاق بين زوجين لا يكاد يتغص عليهما حياتهما إلا عدم الإنجاب، وقد تصدى الحديث النفسى لمحبات لكشف هذه المشكلة خلال حوار على مستوى السطح بين رشوان وزوجته حول الديك وقدرته على حراسة البيت أثناء غياب الزوج، وهنا يتدخل العمق خلال حديث نفسى لمحبات : «لو كان عندي عيل عمره سنة لشعرت بالحماية،

ويأتى لست وحيدة»^(١٣)، ثم يعمل العمق على عقد مقارنة - ضمنية - بين الحالة الزوجية لمحبات برغم حرمانها من الإنجاب، والحالة الزوجية المضطربة التى عليها أختها هانم، وخلافها الدائم مع زوجها برغم إنجابهما أربعة أبناء «لكن المسألة لا يتعين أن تصل إلى الطلاق .. ما مصير الأولاد الأربعة ؟»^(١٣)، وكأن هذا الحديث الداخلى كان نوعا من إراحة النفس بأن الإنجاب - وحده - ليس كافيا لتحقيق السعادة الزوجية، إذن فلترض محبات بما قسمه الله لها. وما إن فرغ المتن العميق من طرح هذه المشكلة التى تلاحق محبات - فى يقظتها - على مستوى السطح، حتى تحرك لتقديم الإشكالية المركزية فى الرواية، وهى العلاقة الغريبة بين محبات والديك، حيث أشار إلى بداياتها عندما تنبّهت محبات لاهتمام الديك بها حتى إنه كان يراقبها ليلا أثناء نومها، فهى «على ثقة أنها لم تكن غافلة، أو غارقة فى غيبوبة النوم عندما رأت منقاره وعرفه خارج النافذة ومسحة من الضوء الفضى الباهت تسقط على صفحة وجهه اليسرى فتلمع عينه»^(١٤)، ويبدو أن الحديث الإخبارى لم يكن كافيا فى رصد ربود الفعل لما قام به الديك فى مستوى السطح، فتحول الإخبار إلى نوع من التساؤل، وكأن الروائية لم تكثف بمستوى واحد للعمق، بل قدمت مستوى ثانياً، أو لنقل إنها

تعاملت مع ما يمكن أن نسميه (عمق العمق)، فالعمق الأول كان في هذه الصيغة الإخبارية، والعمق الثانى كان فى هذه الصيغة التساؤلية : «لماذا كان يواصل محاولاته التحقيق عبر الزجاج ؟ هل كان يود أن يراها ؟ يراها هى ؟ لم يقلح - بلا شك - لأنها فى العتمة. ساورها هاجس غريب ومجنون : هل أيقظها الأرق لتراه وهو يحاول أن يراها ؟ كيف يمكن أن يستمر هذا الديك ساهرا حتى منتصف الليل ؟ ولماذا يحاول أن ينظر خلال النافذة حتى ليصطدم منقاره بالزجاج ؟ هل تراه يود أن يطمئن عليها ؟ أوريا يريد رشوان فى أمر ما»^(١٥)

ويصعد المتن العميق إلى منطقة التوتر حيث يكشف طبيعة العلاقة بين محبات والديك بعد أن تيقنت من حبه لها عند طرح المتن السطحى احتضان الديك لها، مما أكد لها أن وقوفه بالليل تحت النافذة كان لأجلها .

وتعاود بنية التساؤل سيطرتها على المتن العميق فى هذا السياق: «كيف يمكن لديك أن يعانقها على هذه الصورة ؟ وهل يعرف معنى العناق ؟ كيف يعرفه ولم يترب عليه ولم يشهد أحدا يفعل ذلك هل يجد لذة فى ذلك العناق ؟ وإذا كان يجد لذة مع أنثى من البشر فكيف تنهى إليه ذلك ؟ كيف نبئت فى أعماقه هذه الفكرة ؟ ولماذا لم يجرب مع الدجاجات أو مع الأوز أو البط ؟»^(١٦)

ويلاحظ هنا أن صوت الراوى قد امتزج بصوت محبات، ولذا كانت التساؤلات التى تواترت فى هذا الموقف ذات خصوصية تستعصى على تفكير امرأة فى مستوى ثقافتها، لأنها تساؤلات تستقصى الكون الوجودى لهذا الديك لتبلغ الغريزة الفطرية عنده، وهل كانت هذه الفطرة هى دافعه إليها ؟.

وهذا الموقف - الداخلى - عن مشاعر الديك تجاه محبات، قد وازاه حديث عميق آخر كاشف لإحساسات محبات نحو الديك، حيث حاولت استقطاب مشاعرها النفسية والغريزية لتحديد متعتها بهذه العلاقة :

«أيقنت أنها لا تشعر بلذة، لكنها تحس براحة غريبة، إنها

تود لو تبقى هنا إلى الأبد» (١٧)

ويتصاعد المتن العميق بأحاديثه النفسية للاقتراب من ذروة الحدث، أو من (العقدة) على نحو ما نقول فى البناء الروائى التقليدى، إذ بدأ الخوف ينتاب محبات من هذه العلاقة وعن إمكانية معرفة رشوان بها، وهنا تتوارد عليها الأسئلة الفاقدة للإجابة عن الديك وعلاقته بها، وعن أملها ألا يكون رشوان قد لحها على أية صورة مخلة (١٨)

وإذا جاء المتن السطحى بحدث احتضان الديك لمحبات، وحضور رشوان المفاجئ، فإن المتن العميق يتكفل بحل هذه

الإشكالية عن طريق (الكذب) : «تفتست بعرق قبل أن تخطو إلى
الردمة، ضربت بفكرها تبحث عن الكتب المزوق قبل أن تلتقي
برشوان، لأنه سيسألها أين كانت» (١٩)

إن تنامي العلاقة بين محبات والديك قد أنتج تساؤلاته التي
عرضنا لها، لكن المتن العميق لم يكتف بهذه التساؤلات، بل
أضاف إليها تساؤلات أخرى تدور حول حقيقة الديك نفسه،
وكيفية امتلاكه لهذه القدرات البشرية، بل التي تجاوز القدرات
البشرية، وهنا تتحرك بواخل محبات مؤكدة لنفسها أنها ليست
في مواجهة ديك حقيقي، وإنما (ديك بشري)، أو (بشر ديكى)،
لكنه مسحور، فالمتن العميق يستحضر موروثة عن حكايات
السحر وتحويل البشر إلى حيوانات وطيور وجماد على نحو ما
سجلته حكايات ألف ليلة. وقد تكفل المتن السطحي بمتابعة هذا
الاعتقاد عند محبات عندما رصد ذهابها إلى الشيخ برهان
لتحكي له حكاية ديكها العجيب، وشكها في أن يكون إنسانا
مسخوطا، وقد نفى الشيخ ذلك نفيا قاطعا، لكن المتن السطحي
يتابع إنتاجيته مؤكدا اعتقاد محبات عندما حاورت ديكها، وفهمه
لهذه المحاورة، وهنا تعود للعمق سيطرته الإنتاجية، حيث تقول
لنفسها : «إنه إنسان مسخوط، كلامي صحيح، وكلامك يا شيخ
برهان خطأ، خطأ كلامكم كلكم خطأ، أنا سعيدة لأن ظننى طلع

فى محله، وسعيدة جدا لأن عندى إنسانا مسخوطا، أمره
فيطيع..... يبدو أننى عبيطة .. كيف يعرفون إنه إنسان
مسخوط، أنا أقول ذلك لأنى اكتشفته، بهل ما فعله معى هذا
العفريت كان فعل ديك ؟» (٢٠)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع متن العمق وجدله مع متن
السطح حول طبيعة هذا الديك وأفعاله مع محبات، ثم حرص
محبات على إخفاء هذه العلاقة عن الجميع.

وفى منطقة الذروة المتساوية يداخل محبات خوف من إمكانية
أن تحمل من الديك، ويتوحد المتن السطحى مع العميق فى
استحضار حلم قديم لمحبات : «تكررت أنها رأت الديك فى المنام
منذ عام، وكان رجلا فارعا رفيع العود، رأسه على شكل ديك،
وقال لها :

جمالك زيادة وأنا قلبى اتفتن» (٢١)

ويما أن المتن العميق منوط برود الأفعال أكثر من الأفعال،
فإنه استحضر - تقديريا - أسلوب محبات فى مواجهة الموقف،
وراحت تبحث «عن عمامة يلبسها رشوان راضيا .. لا أريد
مشاكل أو خلافات، ولا أريد فضيحة، كله إلا الفضيحة، البلد
صغيرة، وإن يكون هناك مظلوق إلا ويعرف بما جرى، حتى
الذين لم يوالوا ستنقل إليهم القصص والأخبار، وأنا لا يد لى

فى ذلك .. مكتوب ومقدره (٢٢)

ووصول المتن السطحى إلى حالة (الوضع)، ثم يرصد العلامات الجسدية للمولود التى تنتمى للديك، حيث يتكفل المتن العميق برود الفعل عند محبات وخوفها من انكشاف سرها، وأول من تخوفت منه أمها، لأنها كانت أقرب الناس لها عند الوضع، فلما مر الموقف بسلام استسلمت للبكاء شاكراً ربها لأنه سترها دون أن تنوى التوى عن هذه العلاقة الآثمة. ولذلك استمر المتن العميق مستحضراً مخاوف محبات من انكشاف أمرها، دون أن تدرك أن مستوى السطح قد فضح هذه العلاقة - تقريباً - أمام رشوان .

وتتنامى الأحداث إلى يقين رشوان بهذه العلاقة ومحاولة خصى الديك، فلما فشلت المحاولة، قام بربطه فى إحدى الشجرات، ولما رأت محبات ما حل بالديك نتيجة قيده فكته من قيوده ليلاً، وهو ما ترتب عليه هرب الديك من بيت رشوان، ويتولى المتن العميق تكثيف ربود الفعل عند محبات وندمها على أنها فكّت قيد الديك، ثم إصرارها على البحث عنه (٢٣)

وينتهى هذا الخط من الأحداث بعودة الديك ومحاولة رشوان قتله، ثم تدخل محبات تدخلا أوصلها إلى قتل رشوان دفاعاً عن الديك، وهنا يعود المتن العميق كاشفاً تفكير محبات حول كيفية

الإفلات من هذه الجريمة، ويتولى المتن السطحي تحقيق نجاحها فى هذا الإفلات، لكن الأحداث تتوالى لتصل إلى فرار الديك مرة أخرى بعد أن اعتزم أهل القرية الخلاص منه، ليتدخل المتن العميق كاشفا عن مكنون محبات النهائى :

«أين راح ؟ ومن اللواتى غمرنه بالقبلات ؟ ومن اللواتى ضمنهن إليه ؟ شخص حبيبي كان دائما هنا كنت أنوى إعلان زواجنا رسميا، أنا وأنت تضمنا الكوشة، وحولنا الأهل والأحباب والضيوف والورد والزغاريد، وأنت جنبى عريس بحق وحقيق» (٢٤)

لقد كان للمتن العميق وظيفته الممتدة على طول النص، وظيفة معقدة ومركبة تجمع بين طرفين أساسيين هما محبات والديك، مع استحضار جزئى لرشوان لزيادة فاعلية هذا التعقيد، ويلاحظ أن الطبيعة الحكائية فى العمق غير قابلة (للأقنعة)، أو غير محتملة للإسقاط، وكل ما تحتمله كمأ من الغرائبية التى أزال الفارق النوعى بين الإنسان والحيوان على نحو أسطورى موغل فى مأساويته.

- ٧ -

لقد تابعنا الخط الرئيسى فى بنية العمق خلال استبطان محبات بوصفها ركيزة الصراع السطحي والعميق على صعيد

واحد، هذا الصراع الذى انتقل من التوافق إلى التخالف بين رشوان والديك، توافق ناعم فى علاقة الديك بمحبات أنتج مالم يستطع الزواج الشرعى أن ينتجه، وهو الإنجاب، وتخالف خشن بين الديك ورشوان كانت له نتائج تدميرية بالغة المساوية.

وكما تكفل المتن العميق برود أفعال محبات فإنه تكفل بالمهمة ذاتها مع رشوان، حيث استحضره فى إطار علاقته الزوجية بمحبات، وبخاصة مشكلة (عدم الإنجاب) التى أخذت موشراتها فى الحضور إلى السطح بعد تزايد نمو الديك وتضخمه، حيث يدور حوار بين الزوجين عن ضخامة الديك، ثم ملاحظة محبات أنه برغم ضخامته اللافتة فإنه لا (يؤذن)، وهذه الإشارة السطحية العابرة تستحضر رد فعلها فى العمق عند رشوان الذى لم يستطع تقبلها على أنها جاءت عفواً، بريبة من التلميحات. (٢٥)

ولأن مستوى السطح قد أخفى عن رشوان علاقة الديك بمحبات، فإن مستوى العمق قد وجه فاعلية رشوان إلى كيفية الإفادة المادية من وجود الديك عنده، الأمر الذى أدخل رشوان فى عدااء خفى مع العمدة الذى يطمع فى الإفادة من الديك باقتسام إيرادات زواره من السياح، فإذا طرح مستوى السطح هذه المطامع عند العمدة، فإن رد الفعل يكون متمثلاً فى حديث

رشوان النفسى الذى يدبر فيه كيفية مقاومة رغبة العمدة والخلاص من إصراره على الحصول على نصف الإيرادات بالمبالغة فى مصروفات الديك. ^(٣٦)، ويظل مستوى العمق عند رشوان محاورا مستوى السطح عند العمدة لينتهى الأمر بقبول العمدة لنسبة الثلث ^(٣٧)، ويحافظ العمق على العلاقة التصادمية مع العمدة حتى فيما لا يخص رشوان، فعندما وافق العمدة على إقامة سرادق ضخم لاستقبال المعزين فى وفاة أخت زوجته إرضاء لزوجته، يتدخل رشوان بحديثه النفسى : «سراق يلىق بك يا حضرة العمدة، وتبىو فيه أمام الناس وأنت بين الكبراء يعانقونك ويواسونك بحرارة» ^(٣٨).

لقد لاحظنا فى متابعة المتن العميق لشخصية محبات أن حركته كانت متذبذبة تسابق حركة المتن السطحى، فتسبقها أحيانا، وتتأخر عنها أحيانا أخرى بوصفها رد فعل أكثر من كونها فعلا، أما المتن مع رشوان فإنه يكاد يكون منتظما، بل متسقا على مستوى السطح وعلى مستوى العمق، لكن تجليات الشخصية جاءت فى مرحلة متأخرة، وبخاصة بعد وضع محبات لمولودها، حيث تحرك المتن العميق ليكشف جانبا من مكونات رشوان الداخلية التى جعلته ينسى الله سنوات طويلة، وسار فى سكة الإنجاب دون أن يلجأ إليه، وفى هذه الأثناء

طالت يده الكثير من أموال الدولة التي أوُتمن عليها، للصرف على محاولات العلاج (٢٩).

وبلاحظ - فى هذه المنطقة - طبيعة الصدام بين السطح والعمق، حيث حقق المتن السطحى الأمان لمحبات فى علاقتها الأثمة بالديك، وأخفى أبعاد هذه العلاقة عن رشوان، وفى تغير مفاجئ، يكشف السطح لرشوان حقيقة العلاقة، أو - على الأقل - يشككه فى وجود علاقة بين زوجته والديك، وفى الوقت نفسه يخفى عن محبات شكوك زوجها الذى شاهدها تحاور الديك محاورة بشرية كما شاهد الديك وهو يقبل الطفل الرضيع، لكن هذه الشكوك لم تظهر على السطح وإنما احتضنها المتن العميق فى مجموعة تساؤلات لرشوان : «ماذا يعنى هذا كله ؟ لقد رأى منذ يومين أصابع قدم الوليد وظهره، وتأثر كثيرا من أجله وفكر، لكنه لم يتوصل إلى شيء هل يمكن أن يكون ثمة تقارب ... ما الذى يخفى عليه ؟ منذ شهر رأى الديك يعانق زوجته .. قالت : لاحظت فى صدره بعض الحشرات الطائرة وأنت طلبت الاهتمام بنظافته

ليس لهذا إلا معنى واحد، معنى بشع وحقير هذا مجرد ظن إنه ضخم، ليس بيكا عاليا هل يفهم ؟ هل يسمع ؟ هل تراه يتكلم ونحن لا نعلم ؟ ربما أنا فقط الذى لا أعلم ..

لابد من مراقبته لمعرفة نوع العلاقة ... مستحيل يبدو أنني جئت
..... اطرد يا رشوان هواجسك العفنة» (٣٠)

إن المتن العميق في هذا الحديث النفسى الطويل لم يكتف
باستحضار ربود الأفعال إزاء منتجات المتن السطحى، بل إنه
استحضر منتجات غابت تماما عن هذا المتن، قلم يشير السطح
إلى رؤية رشوان لأصابع الطفل أو ظهره، ولم يقل شيئا عن
مشاهدة رشوان للديك خلف النافذة، ولم يذكر شيئا عن رؤية
رشوان لمحبات فى أحضان الديك، وهذا يعنى أن متن العمق قد
استحوذ على حق إنتاج الروائية فى بعض المناطق التى تلى
عنها المستوى السطحى.

ويستعيد العمق غوايته مع ربود الأفعال ليحقق مواجهة -
تقديرية - بين رشوان وزوجته، حيث يصارحها بشكه فى
سلوكها، وأن المشكلة ليست فى الخلاص من الديك، فالخلاص
منه سهل : «المشكلة فى الطفل وفيك .. إلى من تنتميان ؟ على
من تحسبان ؟ .. ماذا أصنع بكما؟» (٣١).

وتسيطر هذه المواجهة على المتن العميق لرشوان، حيث أخذ
يطرح الحلول على نفسه، وأولها : طرد الديك من البيت : «بدلا
من طرده أو قتله .. سوف نخصيه، وكفى المؤمنين القتال، وليبق
كما يشاء، فلا خطر منه، هذه هى الفكرة المثلى، وسواء الولد

ولده أم ولدى فلتكن هى النهاية» (٣٢)

إن هذا الحديث النفسى يتوافق مع طبيعة رشوان التى سبق لها أن طالت أموال الدولة، لأن هذا الحل سوف يحفظ له الديك بهيكلة الجسدى، ويحفظ ما يجلبه من إيرادات.

لقد فشلت محاولة الخصى على مستوى السطح، وارتد الحدث إلى العمق مرة أخرى حيث يفكر رشوان فى قتل الديك عن بعد، لأن الاقتراب منه فيه خطورة، فقد سبق للديك أن أدمى وجه عواد، وهو ما يمكن أن يفعله مع رشوان، وي طرح العمق حلا مؤقتا هو «ربط الديك فى إحدى الأشجار حتى لا يتحول كما يشاء»، وينخل إلى الدار ويفعل ما يريد أن يفعل، وما خفى كان أعظم» (٣٣)

وفى تطور مفاجئ يخفى السطح فك محبات لقيد الديك، وقد ترتب على ذلك هجومه على رشوان وتشويه وجهه على نحو ما فعله مع عواد، ويستعيد العمق حضوره ليكشف عن نية رشوان على الخلاص من الديك نهائيا : «لا بد من قتله، سوف أقتله حتى لو مت معه، لن يمنعنى إنسان مهما كان عن هدف حياتى الوحيد، وسحقا للهائم محبات واينها، وسحقا للسياحة وبخلها، سحقا للناس والأهل ... سحقا لحياتى نفسها وراحتى» (٣٤)

ويستمر المتن العميق فى متابعة رشوان وتفكيره فى كيفية

مواجهة الناس بهذا الوجه المشوه، ثم تفكيره فيمن فك قيد
الديك، هل فكرته محبات ؟ (٢٠)

ويتولى السطح استكمال الأحداث برصد المواجهة الحاسمة
بين رشوان ومحبات، واعتدائه عليها بالضرب، وما ترتب على
ذلك من تركها للبيت، حيث يتولى المتن العميق استحضار ردود
الفعل لكل ذلك داخل نفس رشوان خلال حوار مفرد ترتفع
صياغته إلى درجة الشعرية الناعمة دلاليا وكتابيا :

«كم هو موحش

البيت .

كم هو ممل ... !

المقام به .

كم هو بلا طعم .. !

الطعام فيه والشراب .

كم هو مرعب!

ذلك السكن المحيط بي .

كم هو سخي ... !

ذلك السكن الذي يخيم كالعفونة .

وكم هي بغیضة !

رائحة الوحدة والفراغ .

سبحان الله

لماذا يجعل للزوجة والولد كل هذه الأهمية ؟! (٣٦).

ويتيح متن السطح لرشوان أن يتخلص - مؤقتا - من هذا الحصار النفسى الدامى، فيخرج من القرية إلى القاهرة طلبا للنسيان، لكن محاولة السطح لم تستطع أن تتغلب على مكونات العمق، فممنذ أن نزل رشوان بالفندق الذى اعتاد أن ينزل به فى القاهرة وباطنه يلاحقه بمجموعة تصورات تستحضر ما حدث، حتى إن مرآته التى فى الغرفة قد شاركت فى استحضار الأحداث التى تركها فى القرية، وكل ذلك وصل برشوان إلى حالة (الهلوسة) التى تتكى على ثلاثية : محبات - الديك - الولد. (٣٧)

وما إن فشلت محاولة السطح فى مساعدة رشوان على التغلب على محنته النفسية حتى قرر العودة للقرية، وفى أعماقه إصرار على الخلاص من الديك خلاصا نهائيا : «ليس غيره من أفسد حياتى، وهو ... ليس غيره من يتعين الخلاص منه، وإن تكون هناك أية راحة طالما هو على قيد الحياة» (٣٨)

لقد انتهى خط الحدث المزدوج بين السطح والعمق مع رشوان إلى عكس ما دبر، فقد أفلت الديك من القتل، وقتل رشوان، قتلته محبات أثناء دفاعها عن الديك، وبهذا توقف خط شخصية من الشخوص المركزية فى (روح محبات).

لقد تابعنا المتن العميق لشخصية محبات الذى يكاد ينحصر فى علاقتها بالديك، بينما كان رشوان عنصرا هامشيا، ثم تابعنا المتن العميق لشخصية رشوان الذى يكاد ينحصر فى العلاقة التصادمية بينه وبين الديك، وتأخذ محبات وظيفة مفجرة الصراع بينهما. وهنا نتابع المتن العميق للطرف الثالث (الديك)، وهذا المتن يقترب إلى حد كبير من متن رشوان من حيث انتظامه الحدثى والزمنى، حيث تبدأ تجليات هذا المتن بعد استفاضة خبر الديك بين الخاصة والعامة، وحيث استأثر السطح بهذه الاستفاضة، كما استأثر بربود أفعالها من حضور كبار القوم إلى دار رشوان لرؤية الديك، وهنا يتدخل المتن العميق تدخلا محدودا ليرصد أعماق الديك فى مواجهة جموع الحاضرين متسائلا : «هل قدموا من أجله ؟ الدهشة تتساقط على معالم حضرته» (٢٩).

ثم ينموا المتن العميق مع الديك ليرصد إحساسه بالانتماء لبית رشوان ومحبات، ويأثـر مسـئـول - على نحو ما - عن حراسته من الغرباء، والدفاع عنه، وعندما شاهد الطبيب البطرى أدرك - داخليا - أنه شخص غير جدير بالطرد أو الهجوم، وارتفعت رأسه علامة الثقة والاعتزاز بالنفس. (٣٠)

وهذا يتجه المتن العميق إلى الطبيب ليستحضر رد فعله عند تأمل الديك : «حوالى المتر ونصف المتر، إنه حى و ليس تمثالا .. ما حكايته ؟ لم أشهد فى حياتى مثله، لقد قرأنا عن ديوك كبيرة جدا فى بعض البلاد وفى التاريخ، لكن هذا الديك غريب، ظاهرة جديدة بالدراسة.»^(٤١)

وبرغم أن المتن السطحى سعى إلى إكساب الديك قدرا واسعا من المواصفات البشرية، برغم ذلك فإن انتماءه الفعلى ظل لعالم الطير، ومن ثم فإن الراوى كان يعطى لنفسه مساحة واسعة للتدخل فى إنتاج المتن العميق لهذا الديك، وبخاصة فى علاقته مع محبات، ورغبته الحميمة فى نقلها إلى عالم الدجاج لتنسجم مع جنسه، إن متن السطح لم يفصح عن هذه الرغبة لأنه لا يؤمن بالفواصل والتقسيمات، وأنها وهمية، ولذا اعتمد فى علاقة الديك بمحبات على قانون الغريزة بوصفها لغة عالمية تفهمها جميع الكائنات^(٤٢) ويقفز المتن العميق للديك فوق علاقاته السطحية مع محبات ورشوان، لينصب تفكيره فى سر تغير رشوان نحوه، لأن متن السطح أخفى عن الديك سر هذا التغير، لقد كان هذا التغير سبب فراق الديك لهذه الأسرة التى ظلت حاضرة فى خياله بعد هرويه، حتى إنه عندما طرح على نفسه احتمال الانتقال إلى قرية أخرى، رفض هذا الطرح، وقرر أن

يعود - فى النهاية - لقرية محبات (٤٣)

ويتابع المتن السطحى خط الحدث مع الديك بعد تركه بيت
رشوان ومحبات، حيث مارس عبثه الجنسى مع نساء القرية،
وهن راضيات سعيدات بهذه الممارسة، ويدخل المتن بهذه
الممارسة إلى دائرة المفارقة، فبينما تستجيب نساء القرية للديك
استجابة كاملة إذا بالرفض يأتيه من إحدى الراقصات التى
تصدّه فى عنف، وهنا يتدخل المتن العميق ليكشف رد الفعل لدى
الديك إزاء هذا الرفض الذى لم يتوقعه :

«هل هذه امرأة ؟ ليست امرأة، فماذا تكون ؟» (٤٤)، لقد
تصور الديك أن طبيعة الأنوثة كافية - وحدها - لأن تستجيب له
أى امرأة، وهذا الرفض زاد فى رغبة الديك وأشعلها، وبخاصة
بعد أن رأى إمكاناتها الجسدية وهى ترقص.

«ود لو يدخل الآن ويرقص معها لحظات، ثم ينقض عليها ..
لن يتركها أبدا .. هذه هى المرأة التى يريدنا .. لن يتركها
أبدا» (٤٥)

لقد اكتملت المفارقة على مستوى السطح، وجاءت ربود
أفعالها فى مستوى العمق، حيث رحلت الراقصة دون أن ينال
منها الديك إلا الرفض الحشن الذى ترك فى أعماق الديك
إحساس الخيبة ولوم النفس لأنه لم يتبعها، لقد تمثلت له وحشا

أسطوريا غريبا ولذيذا : لماذا لم تدهش عندما رأيته كما فعلت كل النساء ؟ لماذا لم تستسلم له كما فعلت كل النساء ؟ غريبة !! (٤٦). وعند هذه المنطقة يتوقف المثن العميق عن متابعة الديك، ليترك للمثن السطحي استكمال الأحداث إلى نهايتها المحددة، حيث لم يعد للمثن العميق مساحة يمكن أن يتدخل فيها بإكمال الناقص، فقد استمر الديك يمارس عبثه الجنسي مع جميع النساء، ينتقل من قرية لأخرى، وكل قرية تسعد به، أما قرية محبات فإنها لم تنس له عدوانه على نساؤها فقررت الخلاص منه بالقتل، فكان الرحيل الأسطوري إلى عالم المجهول بالنويان في قرص الشمس.

- ٩ -

إن اعتماد الروائية على التحرك المزدوج بين السطح والعمق قد صاحبه نوع من الخصوصية التي كانت تنحاز- أحيانا- إلى بنية العمق لتصعد بها من الطبيعة السردية الإخبارية، إلى أفق الشعرية، على معنى أنه كلما انحاز السرد إلى البناء السطحي خشنت صياغته، ومالت إلى تسجيل الحقائق، حتى ولو كانت هذه الحقائق غير قابلة للتنفيذ، وكلما انحاز السرد إلى الأبنية العميقة مالت الصياغة إلى النعومة، وحلقت في أفق الجمالية

المشغولة بعناصر (العنول) الذي يخلصها من وضعيتها الجافة. ويما أن محبات قد حازت معظم (الأحاديث النفسية والذهنية)، فإن الشعرية كانت ألبصق بملفوظها، وربما أنها لا تمتلك القدرة على إنتاج هذه الشعرية لمحدويتها الثقافية، فقد تكفل الراوى بهذه المهمة كثيرا، وتبدأ تجليات هذه الشعرية مع بداية اهتمام الديك بمحبات، وسهره أمام نافذتها، حيث يتدخل السرد لرصد رد الفعل العميق لدى محبات :

**«ظلت مفتحة العينين، تعبت برأسها الأفكار هنا وهناك ...
تتمثل لها قرووع الأشجار وقد سقطت عليها أنفاس القمر،
وداعبتها النسمات، فمالت الغصون السكرانة بالوجد الليلي
القاتن» (٤٧)**

إن سيطرة ضمير الغياب على الدفقة يحفظ لها طابعها الحكائى، لكن اعتماد الإنتاجية على المعانى العميقة غير المباشرة يخلق بها إلى أفق الشعرية الصياغية التى تتجاوز المعنى الأول (لتفتح العينين) إلى المعنى الثانى (القلق والسهر)، ويتحرك (التعب) بوصفه إحساسا عضويا إلى منطقة (التجريد) ليستحيل إلى (أفكار)، وبهذه الاستحالة يصبح (حالة ملازمة)، ثم يتحول (نور القمر) إلى (أنفاس حنونة)، وكل هذه التحولات تأخذ الدفقة إلى رحاب الحلم بكل إمكانياته وقدراته غير

المحبودة، (فالنسمات) تمارس فاعلية بشرية تتجاوب مع بشرية (الغصون)، ليلجا معا منطقة (النشوة الليلية).

وتوغل الدفقة فى شعريتها بهذا الصدام الناعم بين أزمنة الأفعال التى بدأت إنجازها من الفعل (ظلت) بزمناه الماضى، لكن مضيه له خصوصية الامتداد إلى زمن الحضور، وهو امتداد يكاد يكون مفرغا من الحدث خالصا (للحالة) التى دخلتها محبات فى إطار نبوءة مخبوءة عن علاقتها القادمة مع الديك. ويصطدم هذا الزمن الماضى بزمان المضارع المتكرر (تعبث - تتمثل) اللذين يعملان على استحضار (اللحظة) بكل حيويتها المؤقتة، حيث يستعيد الزمن الماضى سيطرته مرة أخرى : (سقطت - داعبت - مالت)، لكن يلاحظ أنه برغم زمنها الماضى صرفيا، فقد وقعت تحت سطوة الفعل (ظلت) فاكتسبت منه امتدادا حضوريا يجعل المتلقى فى مواجهة مشهد تنفيذى أكثر من كونه حكيا عن أحداث غائبة .

وتستمر هذه الخصيصة الصياغية فى معظم الأبنية العميقة لمحبات، حتى تلك الأبنية التى تكفل الراوى بإنتاجها - كما سبق أن ذكرنا -، وهذا ما نلاحظه عندما يستحضر الراوى حلما لها عن (العطش)، حيث تأخذ الاختيارات الإفرادية والتركيبية طريقها للصعود إلى الجمالية التكوينية : «الظلمة يتصاعد

ويتشبث بروحها وقلبها الماء يتقلب ويرقص .. يبرق
وميضه» (٤٨)

وتتحول الشعرية الحافة بصوت محبات الداخلى إلى بنية
مفرقة فى (المفارقة) الصياغية المثيرة للدهشة، وبخاصة بعد أن
بدأت علاقتها الجسدية والعاطفية مع الديك، فهذه العلاقة قد
ولدت الدهشة، بل الدهشات «واحدة بعد الأخرى، فوق قرن
الأسئلة : الساخن البارد. الحار الرطب . الطرى الصلب. المعتم
المضىء. الواقف الجارى. النائم الحالم. الحى الميت. الضائع
الموجود» (٤٩)

ويتلازم تصاعد الشعرية مع تصاعد التوتر، فعندما اختمر
فى ذهن محبات إمكانية إنجابها من الديك، تتابعت التراكيب
محقة فى الخيال المجنح الذى يجاوز إمكانات الحلم ذاته :
«تصورت - أكيد مجرد تصور - أنها ترى فى عيون الديك
ولدا قادما يشبه وردة لها أجنحة تطير خارجة من عروس قلبها
متجهة مباشرة إلى بطنها .. رأت الوردة ذات الجناحين تصطم
بقاع بطنها، وترف أصدائها فى الخلاء الموحش» (٥٠)

وميل الروائية فى (روح محبات) إلى عبور النوعية لتبلغ
منطقة الشعرية قد تلازم مع حضور محبات عموما، وأحاديثها
النفسية خصوصا، وهو ما يتوافق مع الوظائف التى شحنتها

بها الروائية، وهى وظائف - فى جملتها - تعتمد (الحالة) الداخلية وتجلياتها السطحية، و (الحالة) أُلصق بالشعرية لأنها حاضرة سواء أكان للخارج حضور أم أنه غير حاضر. أى أن هناك توافقا بين مكونات الشخصية وغوايتها الشعرية، وربما لهذا ضاقت مساحة الشعرية مع رشوان توافقا مع شخصيته من ناحية، ووظائفها من ناحية أخرى، ولم تتدخل الشعرية فى صوته العميق إلا عندما انحازت وظائفه إلى الداخل فى عمق مأساته بعد يقين العلاقة بين الديك ومحبات، مما دفعه إلى الهروب إلى القاهرة، حيث تكفل المتن العميق برصد عمقه الدامى خلال تخيلاته وأوهامه فى الفندق :

«ها هى محبات فى جانب وهو فى جانب، أعطاهما ظهره واتجه إلى الفراش، عاد ينظر إليها، فرأى الديك يخرج له لسانه، المرأة تحتل نصف الجدار استدار إلى الفراش، وقعت عيناه على المرأة، كانت صورة ظهره كثيف الشعر لا تزال فى المرأة، لذا منها .. لم يجد وجهه، ظل ظهره هو الذى يملأها، وكل شىء أمام المرأة ظاهر فيها سواء ... ظل ظهره يقف أمامه ... هل توقفت المرأة عن عكس صورته واحتفظت بظهره، مطأ شفتيه، وانحط على الفراش .. الديك . محبات . الولد . القرية العالم . ظهره . أهله .. تداخلت الصور .. وجه أمه على جسم الولد ..

رأس الديك على بدن محبات .. بيته مقلوب .. الديك يطير بلا
رأس ... ولده .. ولد الديك ... ولده ... ولد الديك .. أمه .. لماذا
يا محبات ؟» (٥١)

إن شعرية الدفقة تحولت إلى نوع من السيناريو الممزق الذى
لا يكاد ينتج دلالة مكتملة، أو حتى غير مكتملة، ومن ثم غابت
الأنوات الرابطة، وتحركت التراكيب حركة حرة تتوافق مع طبيعة
(الحالة) وإغراقها فى (الهلوسات) الفاقدة لكل منطقية إدراكية،
ثم توقفت حركة التراكيب لتتيح للمفردات أن تتدخل مؤدية
وظائف التراكيب : محبات - الولد - القرية - العالم - ظهره -
ولده - ولد الديك - ولده - ولد الديك - أمه.

ويتكفل الراوى بإنتاج الأبنية الشعرية المنتمية للديك،
وبخاصة فى لقاءاته الجنسية مع محبات، أو مع غيرها من
النساء، نلاحظ ذلك خلال لقاء الديك مع إحدى الإناث فوق سطح
دارها، حيث يرصد الراوى هذا المشهد فى صياغة شعرية
ناعمة: «ذايا معا فى لقاء شمسى فريد لا تشهده غير السموات
والطيور. من ذا الذى لا يصدق أن موجة يتيمة تأنه قدمت
ملتوية محمولة على سرير الماء اللازوردى من البحر البعيد
الهائج .. مضت مسافرة حتى استقرت على ذلك الشاطئ
المغمور» (٥٢)

ويلاحظ أن الشعرية هنا تتحاز بخصوصيتها إلى الشعرية الرومانسية المغرقة في الوهم والخيال، والمتدفقة في العواطف والأحاسيس، والمتأملة في عناصر الطبيعة، متكئة في كل ذلك على معجم بعينه ينتمى إلى هذه الرومانسية : الشمس - السماء - الطير - اللازوردى - البحر الهائج - الشاطئ المغمور .

لا شك أن متابعة الشعرية في (روح محبات) تحتاج إلى دراسة مستقلة، لثقافتها العالية على مستوى الكم وعلى مستوى الكيف، وقد أمكن للمتابعة الإحصائية أن ترصد ثلاثة وعشرين بناء شعريا، بعضها قصير المدى، وبعضها واسع الامتداد، وهذه الأبنية استدعت ظواهر تعبيرية موهلة في انتمائها للشعرية عموما، كظواهر المفارقة التي اعتمدت كثيرا على بنية (التقابل)، حيث ترددت هذه البنية مائة مرة في النص الروائى، وظواهر اللون التى بلغت نوالها واحدا وتسعين دالا، وقد تدخلت تدخلات لافتا في مناطق الوصف، وبخاصة وصف الديك، وقد تحقق جانب كبير من هذا التدخل في متابعة السرد لمغامرة الديك الأولى بعد فراقه لمحبات مع امرأة السطح :

«دارت حوله، كما دار حولها، ننت منه أكثر، فلمست ريشه، واستعذبت لمس رقبته الناعم، وأدهشها هذا التمازج اللوني فيها، وتداخل الأحمر في الأخضر في الزيتي في الأصفر في

**الليمونى فى الأزرق فى السماوى فى الأسود فى البنى فى
الأحمر فى البرتقالى فى الأصفر فى الأخضر،^(٥٦)**

وقد سبق أن عرضنا لبنية (الإنشاء) التى بلغت ثلاثمائة وإحدى عشرة بنية، وهى - بلا شك - أنخل فى الشعرية من النثرية الخالصة، لأنها معنية بطرح الأسئلة، وكشف الأمنيات، وتحديد النواهى والأوامر، نون أن يكون هناك سؤال حقيقى، وبون أن يكون هناك احتمال لأية إجابة أو استجابة لمأمور به أو منهى عنه.

- ١٠ -

وإذا كان متن العمق قد تميز بخصوصيته فى الانحياز للشعرية، فإن متن السطح قد تميز بحيازته قدرا كبيرا من (الجسدية)، وهى حيازة تؤسس رؤية مركزية للكائن البشرى بوصفه سيدا للعالم، ولكنها قد تؤسس رؤية معاكسة تجعل (الحيوان) مركزا لهذه السيادة من منطلق (طوطمى) يكون هذا النص مؤشر ولادته، فالمتن الروائى يطرح مواجهة بين الديك ومحبات، ثم يوسع دائرة المواجهة لتلاحق مجموع نساء القرية التى لم يحدد لها النص اسما بعينه، فهى صالحة لأن تكون أية قرية، ثم يزداد اتساع المواجهة لتشمل نساء القرى الأخرى، وفى

المال يتحول الديك إلى رمز مقدس تقام له التماثيل كما كانت تقام الأصنام فى الزمن القديم.

وتأسيس الجسدية فى متن السطح اعتمد ثلاثة دوال :

البدن : ثلاثا وعشرين مرة.

الجسد : ثلاث عشرة مرة.

الجسم : اثنتى عشرة مرة .

وقد صعد الدال الأول إلى المرتبة الأولى فى التردد بوصفه نقطة الثقل (العلوية) الحاوية لفاعلية التفكير، ثم يأتى الجسد ليحتل المرتبة الثانية بوصفه التكوين الشكلى للروح المجردة، ثم الجسم فى المرتبة الثالثة بوصفه ممثل الكثافة المادية فى الطول والعرض والعمق .

وقد تردد دال (البدن) منتصيا لمحبات أربع عشرة مرة، ومنتصيا لرشوان مرتين، والديك مرة واحدة، ثم تنوع الترددات الباقية على الكائنات الحية بشرية وغير بشرية أما الجسد، فقد استحوذت محبات على خمس مرات من تردده، ورشوان مرتين، والديك مرة واحدة، ثم تتوزع باقى تردداته على طفل محبات، والأطفال من مواليد الديك، وامرأة السطح. ثم يأتى الجسم بكثافته المادية، فلا يتعلق بمحبات إلا مرة واحدة، ورشوان مرتين، ثم يتعلق بالدجاج أربع مرات، والراقصة مرة واحدة،

وطفل محبات مرة واحدة، وأطفال الديك مرة واحدة، وشاعر
حفل تكريم الديك مرة واحدة، وغلام السيارة مرة واحدة.

معنى هذا أن ثلاثية : البدن . الجسد . الجسم . قد توجهت
إلى الوجود الحى، ولم تجاوزه إلى غير الحى، أى أن رؤية العالم
كانت منوطة بالكائن الحى عموما، ومن ثم فإن الكائن غير الحى
لم تكن له وظائف ملحوظة فى (روح محبات)

لقد انتشرت الجسدية فى المتن الروائى خلال إحدى وخمسين
مفردة، انتشرت انتشارا هائلا فى السطح خلال العناصر
التكوينية الجزئية، حيث بلغ تردد هذه العناصر تسعمائة
وعشرين ترددا، بمعدل ست مفردات للصفحة الواحدة تقريبا .

وكما كان دال البدن صاحب المرتبة الأولى فى التردد بوصفه
المنطقة العلوية للجسد، فإن المفردات التى تنتمى إلى هذه
المنطقة (منطقة الوجه) بكل مكوناتها التفصيلية التى لا تكاد
تفلت جزئية من جزئياتها كانت صاحبة أعلى تردد، فقد بلغت
مفرداتها ثلاثمائة واثنتين وسبعين مفردة. ثم تأتى منطقة
الأطراف فى المرتبة الثانية، بمفردات يبلغ ترددها مائة وثلاثا
وخمسين مرة ثم منطقة الصدر مائة ومفردتين، ثم منطقة الظهر
مائة مفردة، ثم منطقة البطن سبعا وثلاثين مرة، ثم تتوزع سبع
وأربعون مفردة على عناصر عضوية غير محددة الموضع :

الشعر، الجلد، اللحم، الجذع، الدم، العظم، العرق.

ثم تأتى بعض العناصر التكوينية الخاصة بالديك : الجناح : ست وأربعون مرة، الريش ثلاث وعشرون مرة، المنقار : سبع عشر مرة، العرف : خمس عشرة مرة، الذيل : ست مرات، اللوزة : مرتان، وجملتها مائة مفردة وتسع، بنسبة ١٢ ٪ من جملة الأعضاء التكوينية تقريبا.

إن هذا المؤشر الإحصائى يعطى السيادة لمنطقة (الفكر) العليا، وهو ما يرشح كون الروائية فى (روح محبات) روائية ذهنية بالدرجة الأولى، أو لنقل إن المكان الأصلى لأحداثها هو الذهن، حتى ولو أوغلت فى أحداث واقعية تنفيذية، وهنا يمكن القول إن الروائية قد استعادت توازنها البنائى، حيث كنا قد لاحظنا طبيعة الصدام فيها بين السطوح والأعماق، فارتداد المستوى السطحى إلى منطقة (الرأس) يعنى غلبة الرؤية العميقة للعالم، وهنا يحدث التوازن بين المستويين، أو لنقل إن مستوى السطح ليس إلا انعكاسا - على نحو ما - لمستوى العمق، لكنه انعكاس يعطى لنفسه قدرا واسعا من حرية الحركة، حتى ولو قاده ذلك إلى دخول منطقة (اللا معقول)، فهو ليس انعكاس المرأة المستوية التى تعيد إنتاج الواقع حرفيا، وإنما هو انعكاس المرأة المحدبة أحيانا، والمقعرة أحيانا أخرى، فيتبدى الواقع

أصغر من حجمه أحيانا، وأكبر منه أحيانا أخرى بل إن الروائية قد أضافت نوعا طارئا من المرايا، وهى تلك المرايا التى تمتلك طاقة اختيارية، تعكس من خلالها ما تشاء، وقد لاحظنا ذلك فى مرآة الفندق الذى نزل به رشوان عند هروبه إلى القاهرة بعيدا عن المكان الذى شهد مأساة علاقة محبات مع الديك .

- ١١ -

إن ما تناولناه من أبنية سطحية أو عميقة، هى - فى جملتها - من منتجات الراوى، والرواى فى (روح محبات) راوٍ مستبد، يسعى للاستئثار بالإنتاج، ولم يتنازل عنه إلا قليلا، وإذا كان المالكوف - فى الروائية - اعتماد مقولة ضمنية على لسان الراوى: أنا أتخيل، ويجاوبها الملتقى بمقولة موازية : وأنا أصدق هذا التخيل، فإن الراوى هنا كان متعاليا على متلقيه، فلا يهمه أن يجاوبه بالتصديق أو بالتكذيب، ومن ثم فإنه يطلق خياله فى مساحة واسعة نون قيود، لكى يكتسب السرد كما من الغرائبية التى لا يمكن للملتقى أن يتجاوب معها إلا إذا خرج من زمانه ومكانه، وارتد إلى زمن الأسطورة، نون أن يستحضر تقنياتهما تماما، بل يكتفى باستحضار روحها الخارقة لكل قانون وجودى، فليس هناك آلهة من نوع ما، وليس هناك أحداث دينية من نوع

ما، وإنما هنا البطل الغرائبي المخالف لنمطه الفعلي، وإن حاولت الروائية في (روح محبات) اعتماد الخرافة - أحيانا - في تبرير الغرائبية، وبخاصة معتقدات عالم السحر وقدرته على كسر حاجز النوعية بين أجناس الكائنات، أو لنقل : قدرته على نقل الكائن من جنسه إلى جنس آخر، وعلى هذا الأساس الإجرائي فإن النص يعيد تعديل السؤال الجوهرى الذى يطرحه العمل الروائى دائما : لماذا كانت هذه الحكاية ؟ إلى : من أين جاءت هذه الحكاية ؟.

وسواء أكان السؤال هذا أو ذاك، فإنه لا يمكن طرحه إلا بعد متابعة تقنيات الروائية التى اعتمد عليها النص فى أداء مجموعة الوظائف، وهى تقنيات تكاد تنحصر فى ثلاث ركائز : السرد، الحوار، الوصف.

أما السرد، فإن متابعته تؤكد ما لاحظناه عن رغبة الراوى فى الاستحواذ على عناصر الإنتاج، وأما الحوار، فإنه يعنى أن النصية تعمل - فى خفاء - على مقاومة رغبة الراوى أحيانا، وهى مقاومة تستدعى تقنياتها التى تيسر لها ذلك، وهنا يمكن أن يتجلى نوع من الصدام، فأحيانا يتغلب الراوى ويسود السرد، وأحيانا تسود الحوارية بعيدا عن سطوة الراوى، نلاحظ هذه السيادة فى هذا اللقاء الذى تم بين محبات والشيخ برهان

لتستفتيه فى أمر ديكها العجيب، واحتمال أنه إنسان مسخوط
بقدره السحر.

- ماذا تقصدين يا امرأة رشوان ؟ .

- أنا فقط منهشة.

- لا تتدهشى أبدا وانكرى الله .. لأنه لا خالق غيره، حتى

الإنسان إذا خلق شيئا، فإنما يكون تحت عين الله وبأمره.

- وبيكنا يا سيننا.

- ما به ؟ .

- كبير جدا.

- فضل من الله.

- ولا يؤنن.

- ألا تسمعون أذان الفجر فى المسجد ؟ .

- أقصد لا يصيح.

- هل ينقصنا صياحه ؟ (٥٤) .

لكن تمرّد النصية على الراوى ليست كثيرة فى النص، لأن
الراوى كان يسعى لاستعادة سلطانه حتى فى مناطق الحوار
عندما يحيله إلى نوع من الحوار السردى، أو السرد الحوارى
بالإكفاء على غرس فعل (القول) : (قال، قالت)، كما فى هذا
الإجراء الحوارى بين محبات وزوجها رشوان بعد أن عثرت على

بشائر بيض الدجاج وأرادت أن تقاجه به :

**محلات البيضيات ومضت إلى زوجها، وقد أخفتها وراء
ظهرها، وقالت له :**

مبروك

وهو مشغول بحلاقة نقته، قال : الله يبارك فيك .. علام ؟.

قالت : حزر ... قالت : غلب حمارك ... قال : غلبه (٥٥) .

إن تدخل الراوى هنا لم يكن عن طريق حكي الحوار فحسب،
بل جاء تدخله - أيضا - بالجميل الاعتراضية الواصفة (وهو
مشغول بحلاقة نقته).

وديكتاتورية الراوى ورغبته الحميمة فى السيطرة على
النصية. امتدت لمحاولة السيطرة على حقوق المتلقى أيضا، فلا
شك أن هذا الكم من الغرائبية كان يحرك المتلقى بطرح الأسئلة،
لكن الراوى كان يسارع ويسبقه إلى هذا الطرح حتى يقطع عليه
طريق التدخل.

«أين الیقظة وأین الحلم ؟ .. أين الأسطورة وأین الرؤية ؟ ..

أین الوهم وأین الحقيقة ؟» (٥٦)

وقد يأخذ تدخل الراوى طابعا خطايا مفسحا عن شعوره
هو أكثر من إفصاحه عن شعور الشخص، وشعور المتلقى :

«نویى أیتها الأرواح .. نویى وتلاشى، واتحدى یا بنیات

الطبيعة، وتدرجيا عودى إلى رحم الأم الخالدة» (٥٧)

وتمتد هذه النزعة (الخطابية) إلى استدعاء الخطاب القرآنى عشر مرات توثيقا لبعض مقولات السرد حتى لا تنزلق إلى متاهة المحذور الدينى أحيانا، أو توثيقا لأحداث تنتمى إلى الدين مباشرة أحيانا أخرى، نلاحظ ذلك - مثلا - عندما يرصد السرد خروج رشوان لأداء صلاة الجمعة، فيستدعى آيتى الكهف : «ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غدا . إلا أن يشاء الله وانكر ربك إذا نسيت وقل عسى أن يهدين ربى لأقرب من هذا رشدا» (٥٨).

وعندما تعرض محبات مشكلة ديكها على الشيخ برهان، وتذكر ضخامته البالغة، يرد عليها بقوله تعالى : «وما أنزل الله من السماء من ماء فأنحيا به الأرض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون» (البقرة ١٦٤) (٥٩).

ولم يكن استدعاء الخطاب القرآنى على هذا النحو (التنصيصى) دائما، بل كان يأتى أحيانا (بالتناص) الذى يمتص النص الحاضر - فيه - النص الغائب، ويعيد إنتاجه فى سياق مغاير، فخلال تناول الراوى لمشكلة عدم إنجاب محبات ورشوان، يحضر النص القرآنى حضورا جزئيا توثيقا للموقف ذاته :

«أمه اختارت محبات، وقد رضى تماما عن هذا الاختيار، ليس لديها ما تلام عليه، لكن المال والبنون زينة الحياة الدنيا ... أشار عليه أحدهم أن يحقنه فى ظهره بحقن هرمونات. إنها مع غلاء سعرها مضمونة الأثر ٨٠ ٪، نفذ على الفور، وتحمل الحقنة المقلدة التى تنفذ بين الصلب والترائب، لكن دون جدوى»^(٦٠)، فالنص الحاضر يستدعى آيتين قرآنيتين على صعيد واحد، آية الكهف : «المال والبنون زينة الحياة الدنيا» وآية الطارق : «يخرج من بين الصلب والترائب»

ولا شك أن تدخل الراوى فى بناء الحوار وتحويله إلى (حوار سردي) أحيانا، و (حوار وصفى) أحيانا أخرى، نوع من ممارسة سلطة متعالية على النص، وقد امتدت هذه السلطة إلى تغييب الحوار ذاته، لأنه يمثل ملفوظ الشخص، وتقديم بديل من ملفوظ الراوى بوصفه تلخيصا للحوار الأصلى : «فى أعماق الزوجين وبينهما يدور الحوار ويتجدد .. يتحدثان عن اختلاف بيض اليوم عن بيض الأمس، وتغير الأحجام، ويتحدثان عن الطيور وتغير حركاتها، والمشى وكمية الطعام»^(٦١)

وهذه الممارسة الاستبدالية صارت تقنية أساسية فى إنتاج الروائية عند فؤاد قنديل، ومن ثم طالت الكثير من ملفوظ الشخص، سواء أكانت شخصا محورية أم شخصا هامشية.

فعدنما وقف أأب الضيوف ليلقى قصيدة شعرية فى حفل زيارة كبار القوم لمشاهدة الديك العجيب؁ لم يسمح له الراوى فى أن يكمل مهمته؁ وحل محله نائرا للقصيدة؁ بل إنه سمح لنفسه بإبداء الرأى فيها.

«وقف الضيف لحظة وانطلق يرتجل قصيدة بالفصحى من الشعر الحامنتيشى خفيف الظل؁ لم تخل من صور بلاغية شائقة كشفت عن اقتداره عبر فيها الشاعر عن فرحته وفرحة القرية كلها بإبنها البار؁ ذلك الديك الأصيل؁ وأكد فيها أنها أول مرة تقرح فيها القرية بحق؁ وعدد أوصاف الديك الجمالية والشكلية» (١٧)

ويطول بنا الأمر لو رحنأ نعدد ممارسات الراوى لهذه السلطة؁ حتى إننا لا نكون مغالين إذا قلنا إن ملفوظ (روح محبات) هو ملفوظ الراوى وحده؁ فرضه على نفسه؁ وعلى الشخصوس؁ وعلى الأحداث؁ ثم على المتلقى ذاته.

ويحق هذه السلطة؁ قاد الراوى الأحداث حسب رؤيته الخاصة؁ لا حسب وقعها الزمنى؁ فكانت الأحداث تتقدم على زمنها الطبيعى أحيانا؁ وتتأخر عنه أحيانا أخرى؁ بل إن بعض الأحداث كانت تجرى خارج الإطار الزمنى؁ فمحبات تذهب لأحد المشعوذين ليصنع لها حجابا للإنجاب؁ وتضعه تحت وسادة

رشوان، ولم ينتبه له رشوان إلا بعد مرور شهرين، لكن الراوى ينقلنا من زمن (عمل الحجاب) إلى زمن اكتشاف رشوان له مباشرة، ولم ندرك هذا الزمن الغائب إلا من ملفوظ محبات الذى أنتجه الراوى بتقنية (الحوار المحكى) :

«قالت مندеше : أهذه أول مرة تراه يا رجل .. إنه هنا منذ شهرين وزيادة» (١٣) ويحق هذه السلطة - أيضا - كان الراوى يخفى أحداثا بعينها، ولا يفصح عنها إلا فى الوقت الذى يختاره لها ويحدده، فقد أخفى حدث (فك محبات لقيد الديك) بعد أن قيده رشوان وطلب منها ألا تقربه، وترتب على ذلك اعتداء الديك على رشوان .

وعلى هذا النحو كانت تتم مفاجأة المتلقى بأحداث لم يسبق أن ألم بها، فرشوان مضطرب بعد شكه فى أن تكون هناك علاقة بين زوجته والديك، وتراوده الهواجس : **«منذ شهر رأى الديك يعانق زوجته»** وهذه الرؤية لم يرد لها ذكر فى المتن الروائى على مستوى السطح أو على مستوى العمق، أى أن الراوى أخفاها عامدا ليظهرها فى المساحة التى حددها هو لا المساحة التى يحددها المسار الداخلى للرواية، مستهدفا تأثيرا بعينه يسلطه على المتلقى، فيدفعه أحيانا إلى الإشفاق على محبات، وأحيانا إلى الإشفاق على رشوان، وأحيانا للغضب من هذا الديك وعوانيته الجنسية.

واضح أن هذا النص الروائي قد اعتمد فى إنتاجيته النصية على (بنية المفارقة) التى كانت تتحرك حركة منتظمة بين السطح والعمق أولا، ثم بين الوهم والحقيقة ثانيا، ثم امتدت المفارقة لتتعدى بين (الإنسان والحيوان)، ثم انحصرت بين (محببات ورشوان)، ثم عادت لتتسع لتكون بين (الديك وأهل القرية)، وضحية المفارقة - فى كل ذلك - هو المتلقى نفسه الذى يقع فى منطقة محايدة بين التصديق والتكذيب، بين القبول والرفض، بين الموافقة والإنكار، ولا شك أن هذه سمة الدرامية الروائية الصحيحة، لأنها تعطى المتلقى فرصة التدخل لتعديل الأوضاع، وإعادة ترتيب الأحداث، وجبر الفجوات - الزمنية والمكانية- وكشف الأفتنة، وتحديد المسكوت عنه.

فهل هناك احتمال لعودة الديك مرة أخرى ؟ عودته بنفسه أو عودته بذريته ؟ إن خصوصية أى نص - فى رأينا - رهينة بما يثيره من تساؤل، وهذا النص يثير تساؤلات لا حصر لها.

أسطورة العالم فى (مدينة اللذة) لعزت القمحاوى

- ١ -

يقدم عزت القمحاوى فى (مدينة اللذة) نصا إبداعيا فى منطقة وسطى بين الواقع والخيال، بين الحقيقى والوهمى، ومن هنا يمكن اعتباره نوعا من الأسطورة، حيث يواجه الإنسان عالما بعينه مليئا بالمفارقات والغرائب دون أن يمتلك لها تفسيراً، ودون أن يستطيع تقبلها بمنطق العقل الواعى، فيلجأ إلى (أسطورة) هذا العالم، بأن يعيد إنتاجه فى إطار منطق خاص يضعه فى منطقة وسطى - أيضا - بين القبول والرفض، أو لنقل إنه :
القبول الراض .

وقد اختار المبدع مؤشرا إعلاميا خارجيا هو (مدينة اللذة) ليكون أداة ضغط على المتلقى فيحاصره فى منطقة بعينها تجمع هذه المواصفات التى طرحناها، وهذا الضغط يكاد يحول المتلقى إلى فرد من أفراد هذه المدينة، فيعيش حياتها بين الرفض والقبول .

إن هذا المؤشر الإعلامى قدم (المدينة) بوصفها مزيجاً من المادة الجامدة، والبشر الأحياء، وقد استحال هذا المزيج إلى طبيعة وجدانية (اللذة)، أو لنقل إن المؤشر قد قدم مزيجاً يجمع بين المدرك الخارجى (المدينة) والإحساس الداخلى (اللذة)

والعلاقة الجامعة بين الدالين هى الإضافة، أى إضافة الدال الأول (مدينة) إلى الثانى (اللذة)، وهنا تتدخل الاحتمالية لإنتاج معنى الإضافة، ذلك أن بنية العمق تقول إن الإضافة قد تكون على معنى (من) أو (اللام) أو (فى)، ومن ثم فإن الناتج قد يكون:

(هذه مدينة من اللذة)، أو (هذه مدينة للذة)، ولا يتحقق معنى (فى) إلا إذا أعطينا (اللذة) دلالة الظرفية التى يمكن أن تستوعب المدينة، ويكون الناتج عندئذ (مدينة فى اللذة)، ومن الممكن الجمع بين هذه النواتج حيث تكون (المدينة) وسيلة اللذة وغايتها ومحلها على صعيد واحد، وهذا الجمع هو الذى يصعد (بمدينة اللذة) إلى عالم الوهم، أو عالم الحلم، أو عالم الأسطورة.

ودال (المدينة) - بحكم المواضعة اللغوية - يعنى عالم (الحضر) المقابل لعالم (البادية)، على معنى أن (البادية) حاضرة - بالضرورة - فى عمق المؤشر الإعلامى، لأن النقيض

يستدعى نقيضه - كما يقول أهل المنطق، والتأمل فى عالم هذه الرواية يؤكد أننا فى مواجهة (البادية) مجسدة فى (المدينة) بكل تحضرها الزائف، ومدنيتها الموغلة فى القبح.

وكما استدعت المدينة البادية فإن دال (اللذة) يستدعى نقيضه (الآلم)، وهنا يكتمل المسكوت عنه فى العنوان : (بادية الآلم)، وهو ما ينفى المنتجات الدلالية التى سبق أن توصلنا إليها، ويضعنا فى مواجهة عنوان مصنوع هو (مدينة اللذة) يقود إلى عنوان حقيقى هو : (بادية الآلم).

ومتابعة انتشار المؤشر الإعلامى فى متن الرواية يضىء كثيرا من الجوانب المسكوت عنها، كما يضىء المنتجات التى توصلنا إليها، فдал (المدينة) يتردد فى المتن مائة وعشرين مرة، أحيانا فى صيغة المفرد (مدينة) وأحيانا فى صيغة الجمع (مدن)، وأحيانا فى صيغة النكرة (مدينة)، وأحيانا فى صيغة المعرفة (المدينة)، لكنه فى هذا وذاك لم يحدد اسما لهذه المدينة.

أما دال (اللذة)، فلم يتردد إلا ثمانى وخمسين مرة، أى أن تردد الدال الأول ضعف تردد الدال الثانى، وهو ما يجعل التوازن بينهما مفقودا، هذا التوازن الذى تحقق فى العنوان. لكن استكمال المتابعة ينتقص من كم تردد المدينة عشر مفردات، تردد فيها الدال متعلقا بمدن أخرى غير (مدينة اللذة)، كما يزيد

من كثافة تردد دال (اللذة) عندما تنضم إليه نوال أخرى من حقله، هي :

العري : تسع مرات

الرغبة : ثمانى مرات

الشبق : سبع مرات

النشوة : ثلاث مرات

الشهوة : مرة واحدة

ثم عضو الأنوثة : ثمانى عشرة مرة، وقد تردد وراء قناع (الهلل)

وعضو الذكورة : اثنتى عشرة مرة، وقد تردد وراء قناع (السلاح)

ومجموع هذه الدوال الإضافية ثمانية وخمسون دالا، وهنا يحدث التوازن بين الدالين المركزيين، فيتوافق العنوان مع المتن.

- ٢ -

إن انتقال دال (المدينة) من العنوان الخارجى إلى متن الرواية قد صاحبه وظائف إنتاجية متعددة، وأولى هذه الوظائف هي الكشف عن تاريخ نفسه، أى تاريخ المدينة، حيث يتول التاريخ إلى زمن الأسطورة بداية، وزمن الحاضر نهاية، تتمثل

الأسطورية الزمنية فى هذا الامتداد الموغل فى القدم (سبعين ألف سنة)، ولعل هذا الإيغال الزمنى هو الذى جعل تاريخ (المدينة) مشحونا بالغموض والتشويش، ومن ثم تعددت روايات بناء هذه المدينة، ومن هذا التعدد اقتفى السرد رواية بعينها لا تدخلها منطقة الأسطورة فحسب، بل تدخلها أيضا منطقة الخرافة، تقول هذه الرواية إن بناء (مدينة اللذة) هم (الجن)، ومن هنا يمكن أن تنضم إلى (مدن) ألف ليلة، كما اقتضى حكاية أخرى تربط إنشاء (مدينة اللذة) بالآلهة، أو بمعنى أدق : (إلهة اللذة) التى حققت ذاتها فى هذا التكوين الأرضى المفارق للمألوف من المدن، ولم يقتصر حضور الآلهة على عملية الإنشاء، بل استمرت الآلهة تمارس فعاليتها فى هذه المدينة سلبا وإيجابا، وليس أدل على ذلك من أن مفردة (الإلهة) قد تردت فى متن الرواية خمسا وأربعين مرة، وهو ما سنزيده تفصيلا عند تناولنا لفاعلية الدال الثانى (اللذة).

ويلاحظ أن إنشاء (مدينة اللذة) كان يبتعد - أحيانا - عن الخرافة والأسطورة، ليقترّب من منطقة (الحلم)، والحلم - بطبعه - ميال إلى التوليد والتشقيق، فالشخص الواحد يتحول - فى الحلم - إلى شخوص، والمكان الواحد، يتحول إلى أمكنة، والزمن الواحد يصير إلى أزمنة وقد تحقق شئ من ذلك فى

عملية الإنشاء التى لم تتوقف طوال الحكى، فلم تحتفظ المدينة ببساطتها وتوحيدها، بل استمرت تتكاثر داخليا وخارجيا، حيث انضاف إليها (الاستراحة) ثم (المطمة)، ثم (المخاضة واللسان)، ثم (الملذة)، ثم (المتاهة)، ثم وصل التوليد مداه عندما أنتج مدينة موازية هى (المدينة الصدى) التى أنشأتها الآلهة لتجبر ما أصاب (المدينة الأصل) من ضعف فى اللذة.

وقد حرص الإبداع على بث إشارات بين مدينة اللذة، ومدن الواقع المعيش، وذلك عندما ربط بين إنشاء (الاستراحة)، وبناء السجون فى المدن الواقعية، فعندما فكر «أمر الجن فى بناء المدينة، أمر أول ما أمر ببناء هذا المكان الخائق سجننا للجن الذين قد يتراخون فى تنفيذ الأوامر، وكان البدء بالسجن، هو الشيء الوحيد الذى يجمع بين مدينة شيدها الجن، والمدن التى يشيدها البشر»^(١)

نلاحظ - أيضا - شيئا من هذه الإشارات بالنسبة (للمدينة الصدى) وهى المدينة الهامشية التى تضم البشر المهمشين من الغرباء الذين جاءوا حاملين «بثروة السادة، ولذة العبيد»^(٢) إذ إنها تجذب هؤلاء الغرباء بما تنشره «من خلال شبكات المعلومات الدولية، ومراسلى الصحف، ووكالات الأنباء ومصورى محطات التلفزيون الفضائية»^(٣)

إن إنشاء (مدينة اللذة) قد ارتكز - إلى حد كبير - على كونها مدركا بصريا، فهي تبدو كجسم إنشائي، ولها قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، ولها أسوارها العالية، وشوارعها فسيحة مصقولة، وميادينها ضخمة، وكل ذلك محاط بآبواب لها مفتاح واحد، من يملكه، يمتلك المدينة بما فيها، ومن فيها.

واستكمالا لهذا المدرك البصري، يرصد السرد رمز المدينة في ذلك (العلم) الذي يرفرف عليه (السان) وهو رمز يعتز به أهل المدينة، حيث يلصقه قائدو السيارات على سياراتهم، والأطفال على حقائبهم، كما يتجلى على الجدران والمداخل، وتمهر به القوانين والقرارات الرسمية^(٤)

ولا يخفى ما في هذا الرمز من إشارات جنسية، أفصح عنها السرد بعد ذلك، بجانب ما يشير إليه من قهر سلطوى لا سبيل للخلاص منه.

وإذا كان المدرك البصري قد وظف عناصر التكوين الشكلية واللونية، فإنه قد استدعى بعض الحواس الأخرى لتؤازره في تقديم صورة مادية (لمدينة اللذة)، فتأتى حاسة (الشم) لتأكيد هذا الجانب المادى الملازم للإدراك البصري، فنجد أن نساء المدينة «يبدن أسرابا مضمخة بعطر داعر، من قوة رائحته، أن

تعود تشمه، وإنما ستسمع وشيش انتشاره من أجسادهن،
وستراء يتكاثف فى النهاية ليصنع خيمة كثيفة تغلف المدينة»^(٥)،
فى هذه الدفقة لا يستحضر السرد حاسة الشم وحدها، بل
يستدعى معها حاسة السمع، متكئاً على ما يسمى (تراسل
الحواس) حيث يصير المشموم مسموعاً ومرئياً على صعيد
واحد، ويأتى (اللمس) ليساعد فى هذا الإدراك الحسى، حيث
يتمكن من معاناة (عواصف المدينة الملتهبة التى لا تغادرها)^(٦)

ولا تكتفى الروائية بتقديم المدينة كمدرک محسوس، بل
تقدمها فى صورة بشرية، وأهم ملامح هذه الصورة، أن لها
ذاكرة تحتفظ بتاريخها الموغل فى القدم، وتحتفظ بكبار الحوادث
وصغارها التى مرت بها وعاشتها، ومن أهم هذه الحوادث :
هزيمتها لجيش السلطان الذى حاول فتحها ^(٧) وتمتد هذه
الطبيعة البشرية لتجعل للمدينة حياة خاصة هى (اللذة والخطر)،
لكن (لذتها ظمأ واحتراق واغتراب) ^(٨)

وهذه الطبيعة المزوجة لإنشاء المدينة وتكوينها، قد انعكست
على أهلها، فهم أخلط يجمع بينهم التقارب الشديد، والتنافر
الحاد، فهناك أهل المدينة الأصليون، وهناك الغريباء الطارئون،
وقد اختلطت دماء هؤلاء وأولئك نون فرق بين السادة والعبيد ^(٩)
والمفارقة هى السمة الأساسية التى يتميز بها سكان المدينة.

وتتمثل بجلاء فى المخالفة بين الظاهر والباطن، فهم سعداء من حيث الملاحظة الشكلية، لكن من حيث العمق : هم عابسون صامتون، وذلك مرجعه إلى أنهم يعيشون واقعا تسيطر عليه (الرغبة) التى تشتعل أحيانا، وتتسحب منطفئة أحيانا أخرى، وتصل قواهم الجنسية إلى أقصى درجاتهم، ثم تهبط إلى أدنى مراحلها، وربما كان هذا وراء بحثهم عن وسائل تعويضية تعيد لهم الصلاحية، وليس هذا (اللسان) الذى اتخذه رمزا لمدينتهم إلا صورة تعويضية للطاقة المفقودة.

ويحرص السرد على التدخل لتحديد المفارقة بين عالم (مدينة اللذة) وعالم (الواقع) الحقيقى، هذا العالم الذى «تمشى فيه النساء حاسرات الثياب، كاشفات الرؤوس، يخاصرن رجال حليقو الوجوه، ناعمو الثياب، يعاملوهن بنبل لا تعرفه مدينة النز والفظ، ويولد لهم أطفال من أهلة الأمهات المحبة، وليس من أهلة الإمام الضجرة»^(١٠)، ولهذا لم يكن غريبا أن تنتشر بين شباب مدينة اللذة رغبة فى الثورة والتمرد - على نحو من الأنحاء - وليس غريبا أن تقوم فيها «جميعيات لحقوق الإنسان ومكافحة التمييز ضد المرأة»^(١١)

إن تردد دال (المدينة) فى متن الرواية على نحو انتشارى، وفى سياقات مختلفة، قدم عالما وهميا، لكنه ينتمى إلى الواقع،

لأنه - فى حقيقته - قد استحضر - فى العمق - التحول الحضارى الذى مر به المجتمع العربى بعد هبوط الثروة عليه، ويبدو أن ملاحقة التحول قد أخذت طابعاً تراجعياً، وصولاً إلى البداية البدائية التى تناقض طبيعة (التمدن) الذى يقدمه دال (المدينة) ذاته.

إن هذه الطبيعة المزوجة (البدائية - التمدن) قد أخذت شكلها الفنى فى ذهن منتج الخطاب الروائى، أكثر مما هى تحقق عيائى ينتمى إلى الواقع المعيش، وذلك يعنى أن الإبداع يقودنا للتعرف على ما يخترنه فى وعيه الذى يتصل اتصالاً - خفياً - بالواقع الحضورى الذى يظهر غير ما يبطن، يظهر المدنية والتحضر، ويخفى مبدأ اللذة بوصفه الوسيلة والغاية معاً. إن هذه المتابعة للخطوط الدلالية التى أنتجها دال المدينة ليست كافية تماماً فى تقديم تصور كامل (لمدينة اللذة)، لأن المتابعة اقتصرت على الوظائف المباشرة لتردد الدال فى إنتاج نفسه، ولذلك فإن هناك احتياجاً إلى متابعة أخرى لاستكمال عالم هذه المدينة، وهو ما سوف يتجلى تدريجياً عند تناول العناصر الروائية الأخرى.

هذا ما أنتجه دال (المدينة)، فماذا أنتج الدال الآخر فى العنوان (اللذة) ٩.

لقد جاء تردد هذا الدال على أربعة محاور :

المحور الأول : كشف فيه عن مصادره الغيبية والحضورية، حيث ترد (اللذة) إلى عالم الغياب الأسطورى (الآلهة)، وقد ارتبط بها الدال عشر مرات، مؤكدا مشيئتها الحتمية فى تخليق عالم مصنوع من اللذة، عالم ينفر من القوانين التى تعوق انفجار اللذة عشوائية الحركة، لأنها تنتمى إلى قوى بلا قيود أو قوانين إلا قوانين الأسطورة الممتزجة بالخرافة - كما سبق أن أوضحنا.

إن تحقيق الأسطورة كان مستهدفا حرص عليه الإبداع عندما افتتح الحكى بأن على مسيرة سبعين «يوما ستلوح لك هذه المدينة بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال»^(١٢) وهى إشارة تتوافق مع مقولة الأورفيين من أنه فى البدء كان الخواء والليل اللذان أنتجا بيضة خرج منها أورس إله الحب واللذة. (١٣)

إن الأسطورية هنا قد حققت المصادر الغيبية العليا للذة، لكن الروائية نزلت باللذة إلى المصادر الدنيا، لكى تقدم أنواتها،

وبخاصة أعضاء الذكورة والأنوثة، وقد استحضرتهما خلال قناعين دالين هما : (السلاح) للرجل، و(الهلال) للأنثى، ثم أضافت إليها (العجز) خلال قناع آخر (القمر)، وهذه الأقنعة تحيل العلاقة الجنسية إلى (معركة سماوية)، وإن كان انتماءها إلى العالم الأرضي، كما أن الأقنعة جاءت موافقة للبناء الشكلي لهذه الأعضاء وتحولاتها الحلمية عند فرويد ومدرسته.

ولأن اللذة بلا قانون في هذه المدينة، فإن الجسدية تصبح منطقة شهوية قابلة لدخول هذه المعركة المنفلتة، وغياب القانون أدخل كل مفردات المجتمع منطقة اللذة : الخصيان - الغلمان - الإماء - الحرائر - السادة، فكل منهم مهمته في إنتاج اللذة بالأصل أو بالإنبابة^(١٤)

وبعيدا عن اللذة المرتبطة بالجسد في منطقة الواقع التنفيذي، يقدم السرد مصدرا مستقلا لهذه اللذة، هو (الذاكرة) التي تتحقق حال (الحلم) أحيانا، وحال التخيل أحيانا أخرى^(١٥)

والأخيرة هي أكمل منتجات اللذة، لأن الذاكرة لها قدرة فتح صفحة لكل نوع من أنواع اللذة الجنسية في كتابها الخفي، بل إنها تمتلك قدرة تحريف الظواهر غير الجنسية وتوجيهها وجهة جنسية «فشهقة خوف على طفل اختفى فجأة ستتحول إلى شهقة إغراء، وصرخة ألم من قدم عثرت، ستتحول إلى صرخة

لذة، وضحكة مع عجز، سوف تخزن - بعد حذف العجز من
المشهد - لتصبح الضحكة له بعد تعديل طفيف، يضيف الغنج
إلى الضحك الصافي» (١٦)

المحور الثانى : لتردد دال اللذة، يعمل على كشف نوعية
اللذة، وذلك بتوسيع مفهومها، وربطها بالفعل البشرى فى
أشكاله المختلفة، فهناك (لذة النظر)، و (لذة الابتسام)، و (لذة
اللمس)، و (لذة الخمش)، و (لذة التقبيل) و (لذة الضم) و (لذة
المفاخضة) وصولا إلى (لذة الإيلاج) (١٧)، ثم يستكمل الخطاب
أشكال اللذة بإضافة (لذة الأذن) و (لذة اللسان) (١٨)، ثم ينوع
الخطاب من خواصها الصوتية، فهناك (لذة التساقد الصامت) و
(لذة العنف الصاخب)، وهناك (اللذة الآمنة مع النفس)، وتتصل
أشكال اللذة بالبعد الزمنى، فهناك (لذة الصباح) و (لذة المساء)
و (لذة الظهيرة) (١٩)، وكل ذلك ينشطر إلى شطرين رئيسيين من
حيث (لذة النساء الحرائر) و (لذة العبيد) (٢٠)

وترتبط نوعية اللذة بطبيعتها - فى المحور الثالث - من حيث
(اللذة المكتملة) التى تحلم بها أنثى و (اللذة الخبيثة الحارقة
التي لا تروى) (٢١)

وهناك (اللذة المحايدة) التى تقدم المتعة ممزوجة بالآلم،
ويلاحظ فى كل ذلك أن اللذة تستهدف ذاتها، فلا علاقة لها

بقوانين الطبيعة والأخلاق من أن للجنس هدفا إنسانيا هو التكاثر والإنجاب (٣٣)

ويعنى هذا كله أن اللذة جبلية فى هذه المدينة، وليست شيئا طارئا أو موقوتا، وهو ما يؤكد. المحور الرابع : لأن (هذه المدينة منزورة اللذة) فحسب (٣٤)

كما يؤكد المحور الرابع البعد المكاني للذة من حيث ارتباطها (بالمدينة) فى شموليتها، ثم الالتقاء بعد ذلك على أماكن بعينها، فهناك (أجنحة اللذة)، وهناك (حديقة اللذة) وهناك (اللذة) التى تتميز بخصوصيتها حتى تكاد تستقل عن المدينة. (٣٤)

أما (المتاهة) فإن ارتباطها باللذة يأتى من تمتعها بحرية مطلقة وكاملة، وإن انحازت لذتها إلى منطقة العواطف الراقية بوصفها الملجأ الخفى للعشاق.

ويلاحظ فى تردد الدالين (مدينة) و (اللذة) أنهما لم يلتقيا صياغيا على نحو مباشر إلا ثلاث مرات، المرة الأولى عندما استحالت اللذة إلى عاصفة تجتاح المدينة، والمرة الثانية عندما قصرت المدينة على وظيفة اللذة، والثالثة عند رصد طبيعة اللذة فى المدينة، فهذه الثلاثية سلطت اللذة على المدينة أولا، ثم سلطت المدينة على اللذة ثانيا، ثم وازنت بينهما ثالثا.

إن ما قدمه الدالان المركزيان يكاد يناقض طبيعة كل منهما، أو لنقل إنهما حضرا إلى رحاب هذا الخطاب الروائي خارجيا وداخليا ليقولا أشياء لم يتعودا عليها، فإذا كانت (المدينة) تعنى التحول من الهمجية إلى التحضر والائتناس، فإن مدينة عزت القمحاوى قد أثرت إنتاج الهمجية بداية ونهاية، وإذا كانت (اللذة) تعنى : إدراك الملائم من حيث هو ملائم، وإدراك المرجو عند القوة الوهمية، والأمور الماضية عند القوة الحافظة. (٢٥)، أى أنها تتعلق بالحاضر والآتى والماضى من حيث ملاءمته للطبيعة البشرية النقية، إذا كان ذلك كذلك، فإن (لذة) عزت القمحاوى، لذة فوضوية لا تعترف بقانون التوافق أو التسامى، (فمدينة اللذة) هى (مدينة الشهوة الهمجية)

- ٤ -

إن المدينة التى استحالت - بما فيها ومن فيها - إلى قطيع للذة لا تكاد تعرف من حقيقتها المباشرة إلا منطقة (الجسد) بوصفها ركيزة تفجر اللذة، ومن ثم جاء انفتاح الرواية على هذه المنطقة انفتاحا هائلا، وكانت الممارسة اللغوية بمثابة وسيلة للولوج إلى (الشهوانية الجسدية) بكل خواصها الشرعية وغير الشرعية، المألوفة وغير المألوفة، بحيث لم تفلت جزئية من

جزئيات الجسد من أن يكون لها وظيفة فى إنتاج اللذة ، ومن هنا يمكن اعتبار (مدينة اللذة) (مدينة الجسد) حالة تخلصه من كل قوانينه الداخلية والخارجية، وحالة نخلصه من كل أهدافه الوجودية، لتتصر مهمته فى إنتاج اللذة فحسب.

وإذا كان المؤلف أن يحتوى الجسد على عدة مناطق شهوية عالية الحساسية فى إنتاج اللذة، فإن الجسد فى هذه المدينة أصبح كله منطقة شهوية صالحة للممارسة الجنسية، وقد أدى ذلك إلى ارتفاع معدل تردد دال (الجسد) فى الرواية، إذ تردد ثمانى عشرة مرة، محققا بهذا التردد حضور المدينة بأهلها حضورا عيانيا مؤقتا ، لأنه قابل للغياب عند استنفاد طاقته الشهوية، لكن هذا الغياب يسمح - على سبيل التناسخ - بتولد أجساد جديدة تستكمل مهمة الجسد الذى انتهت صلاحيته، مما يعنى استمرارية الجسد، وبالتالي استمرارية اللذة، ويتساوى فى ذلك مفردات الأجساد الحاضرة : أجساد النساء والرجال وأجساد الغلمان والجوارى والعبيد. وأجساد الجند الذين حلت بهم الهزيمة عند محاولة فتح المدينة (٢١)

بل إن الجسدية لا تكفى بحضورها العيانى فى العالم السفلى، عالم مدينة اللذة، وإنما تصعد منها إلى منطقة الآلهة، لأن تجلياتها ترتبط بصورتها الجسدية، وبخاصة عند نزولها إلى

مدينتها التي أقامتها على حسب مستهدفاتها التكوينية، معنى هذا أن الجسدية ترتبط ارتباطا حتميا بعالم المادية السفلى بكل نواقصه البشرية، فإذا ما نزلت إليها الإلهة أخذت طبيعة جسدية مماثلة، وراحت «تتظر جمالها لأول مرة فى شوارع المدينة المصقولة، وابتث هكذا سبعين ألف سنة أخرى تتأمل جسدها حوشى الجمال» (٢٧)

وجسدية هذه المدينة جسدية مفارقة، حيث أضفت عليها الروائية خواصا تتيح لها تقديم المتعة الدائمة، فهي لا تعرف الترهل أو الوهن، ومن خواصها أنها تخرج أضواء تخطف الأبصار، لأنها بلورية لا تظهر إلا فى العتمة. (٢٨)، وتعمل الروائية على تكثيف خواص الغواية فى أجسادها، فجسد النساء مضمخ بالعطر الداعر، وأجساد الغلمان مطيبة بالزعفران والكافور والمسك. (٢٩) فإذا ما اتجهت الرواية إلى مناطق النقاء والعشق الناعم، فإنها تعمل على تشكيل نوع من التنافر بين الجسد والروح، فعندما دخلت (الأميرة) منطقة العشق، تنافر جسدها مع روحها، ثم تنافر مع المدينة ذاتها، على معنى أن الجسدية قد انزاحت إلى الهامش (٣٠)، وربما لهذا لاحظنا الارتفاع النسبى فى تردد دال الجسد، مقارنا بتردد دال (الروح). فلم يتردد إلا خمس مرات، وفى كل تردد كان موظفا

على نحو مفارق لوظيفة الجسد، لأن جسد المدينة مهمته الأساسية إطفاء الروح (٣١)

إن أجساد مدينة اللذة تظل حبيسة عالمها الأرضي، ولا يصعد إلى عالم السماء إلا (أرواح الصور) حيث تسبح في ملكوت العشق النقي. (٣٢)

وسيطرة الجسدية على (مدينة اللذة) لا تتمثل - فحسب - في تردد دال الجسد كما عرضنا له ، وإنما يمتد التردد إلى العناصر الجسدية التي انتشرت في الخطاب الروائي انتشارا مكثفا، حتى بلغت مجموع النوال المنتمية إلى حقل الجسد مائة وخمسة وتسعين دالا، جاء تردها على النحو التالي :

١ - اليد : ٢٩ مرة

٢ - العين : ٢١ مرة

٣ - اللسان : ٢١ مرة

٤ - الرأس : ١٧ مرة

٥ - الوجه : ١٠ مرات

٦ - الدم : ٨ مرات

٧ - الشفة : ٧ مرات

٨ - القلب : ٦ مرات

٩ - الأذن - القدم . كل منهما خمس مرات

١٠ - السرة - المؤخرة - الثدي - البطن - الشعر. لكل عضو

٤ ترددات

١١ - اللحم - الساق - الصدر - الرقبة - الكف - الظهر -

الliche : ٣ مرات لكل دال

١٢ - الرجل - الأسنان - الفم - الأنف - الإصبع - الذراع -

لكل دال ترددان

١٣ - الرحم - الركبة - الخد - الجفن - القبضة - الكتف -

الفخذ - الضلع : مرة واحدة

١٤ - تردد دال (الأعضاء) مطلقا خمس مرات.

وإذا كان الإحصاء السابق قد رصد مفردات الجسد تنازليا،

فإنه يمكن أن يأخذ الإحصاء طبيعة كلية على النحو التالي :

١ - (الرأس) وما يتصل به من وجه وخد وفم وأنف وأذن وشفة

وأسنان ولحية ورقبة ولسان وشعر وعين ٩٩ مرة

٢ - (اليدين) وما يتصل بها من كف وقبضة وأصبع وذراع : ٣٧

مرة.

٣ - (الساق) وما يتصل بها من قدم ورجل وفخذ وركبة : ١٢

مرة

٤ - (الصدر) وما يتصل به من الضلع والثدي : ٨ مرات

٥ - البطن والسرة : ٨ مرات

٦ - الدم	: ٨ مرات
٧ - القلب	: ٦ مرات
٨ - المؤخرة	: ٤ مرات
٩ - الظهر	: ٣ مرات
١٠ - اللحم	: ٣ مرات
١١ - الرحم	: مرة واحدة
١٢ - الكتف	: مرة واحدة
١٣ - دال (الأعضاء)	: ٥ مرات

فإذا أضفنا إلى هذا الإحصاء مفردتى : الهلال: ١٨ مرة،
قناع عضو الأنوثة

والسلاح: ١٢ مرة، قناع عضو الذكورة

ثم أضفنا الدال المركزى (الجسد) ١٨ مرة

فإن مجموع النوال الجسدية يبلغ مائتين وثلاثة وأربعين دالا،
وإذا كان عدد صفحات الرواية الخالصة للطباعة أربعاً وستين
صفحة، فإن معدل التردد يبلغ أربع مفردات للصفحة الواحدة
تقريباً.

وإذا نظرنا إلى كمّ الأسطر التى تضمها الرواية، فسوف نجد
أنها ألف وخمسة أسطر، ويكون معدل التردد، مفردة لكل أربعة
أسطر تقريباً، وهو معدل مرتفع يشير إلى تدخل الجسدية في

كل دفقة تعبيرية، وهو ما يسمح لنا بأن نعدل في العنوان الخارجي بالإضافة، حيث يصير : (مدينة اللذة الجسدية) ويمكن أن نقطنص من هذا التردد مجموع النوال الشهوية التي اتكأ عليها الخطاب الروائي في إنتاج اللذة، وهي على النحو التالي :

- ١ - عضو الأنوثة (الهلل) ١٨ مرة
- ٢ - عضو الذكورة (السلاح) ١٢ مرة
- ٣ - اللسان ٢١ مرة
- ٤ - المؤخرة ٤ مرات، ويلاحظ أن الدال يأتى أحيانا تحت قناع (القمر)
- ٥ - الثدي ٤ مرات
- ٦ - السرة ٤ مرات
- ٧ - الشفة ٣ مرات
- ٨ - الفم مرتين

إن مجموع هذه الإحصاءات تؤكد - على وجه العموم - أن الجسد يمثل مفتاحا من مفاتيح (مدينة اللذة)، بل يمكن القول إنه المفتاح الوحيد لهذه المدينة، يفتحها على عالم اللذة بكل أشكالها، ويكل عناصرها، ومجموع الأعضاء كانت أنوات مساعده للجسد في مهمته، نون أن يتنافى ذلك مع توظيف هذه

الأعضاء لتحقيق أهداف إنتاجية أخرى فى بناء النص الروائى
بأحداثه وشخصه وسرده وحواره

ويمكن هنا أن نشير إلى الصفحات التى تردت بعض
الأعضاء فيها موظفة لإنتاج اللذة :

اليد صفحات : ٢٣، ٥٨، ٩٩ - ١٠٨

العين : ٥٨، ١٠٠، ١٠٠

المؤخرة : ٢٩، ٦٦

الساق : ٧، ٢٣

الأذن : ١٧، ١٠٠

الخد : ٣٤ - الشفة : ٥٣ - اللسان : ٥٨ - الثدي : ٦٦ -

الوجه : ٧٤ - القلب : ٧٥ - الأعضاء : ٨ - الدم : ٨٠ -

الرأس : ١٠١ - الصدر : ١٠٢ - البطن : ١٠٢ - الفخذ :

١٠٢ - السرة : ١٦ - الأسنان : ٢٣ .

ويلاحظ فى كل هذه الإحصاءات سيادة منطقة (الرأس) وما
يتصل بها، وهو ما يشير إلى عناية الخطاب بمنطقة (المواجهة)
كمدخل أول لعالم اللذة، إذ إن (العينين) كانتا نافذة الإطلال على
هذا العالم الحسى الخالص، فضلا عن أن منطقة (المواجهة)
تضم ثلاثة أعضاء شهوية : اللسان، الفم - الأسنان، ثم إن هذه
المنطقة تحتوى (الذاكرة) التى تقوم بنور مستقل فى إنتاج اللذة،

وقد اهتم الخطاب بها اهتماما خاصا، لأن إنتاجيتها قد تتفوق على إنتاجية الفعل الجنسي ذاته. ثم يلى منطقة الرأس، الأعضاء الشهوية : الهلال - السلاح - القمر - الثدي، ولها ثمانية وثلاثون ترددا، وهذا التردد المنخفض نسبيا، يجبره تعامل الروائية مع (صيغ الجمع)، حيث ترددت مفردة (الأهله) ثمانى مرات، وجاءت (مثناة) مرة واحدة، وجاءت المفردة مرتبطة بالرقم (سبعين) مرة وكذلك الأمر بالنسبة لمفردة (السلاح)، حيث ترددت (بصيغة الجمع) سبع مرات، فلو لاحظنا طبيعة الصيغة لارتفع تردد الدالين ليسبق منطقة المواجهة، بل إن تردد عضوى الأنوثة والذكورة يأخذ طبيعة مفارقة تخالف المؤلف البشرى؛ إذ المؤلف أن يكون لكل أنثى عضو واحد، ولكل ذكر عضو واحد، أما في مدينة اللذة، فكل جنس له إمكانية امتلاك أكثر من عضو، بل يصل الأمر أحيانا أن تمتلك الأنثى سبعين هلالا (٣٣)، إن (الهلال) أصبح سيد اللذة، في هذه المدينة، بل هو معبودها الأثير، فالإلهة التى افترشت الجبل وأرسلت ساقبها، تحتضن بينهما «هلالا فاتتا، ينادى : كونوا عبادى .. كونوا سادة، ومن عرقكم أخلق لكم عبيدا يشاركونكم حرارة اللذة» (٣٤)

إن (مدينة الذة) لم تظل تجريدا لتصور تختزنه ذاكرة الراوى، لكنها استحالت إلى تجسيد لهذا التصور، ثم استحال التجسيد إلى مجموعة من الشخوص التى تتداخل وتتخارج فى نسق خاص يجمع بين (الوهم والحقيقة) - كما سبق أن ذكرنا فى صدر هذه الدراسة - فهناك الشخوص الفردية، وهناك الشخوص الجماعية، وهناك الشخصية التى تجمع بين الفردية والجماعية، وهذه الأخيرة هى شخصية (المدينة) ذاتها، التى أخذت خصوصية حضورها الفردى مشكلة عالما أسطوريا فريدا، لكنه كان يتحول تدريجيا إلى جماعية مكانية، لكل مكان خصوصيته ووظيفته، وقد عرضنا لمجمل هذه الوظائف فيما سبق. أما ما ندعيه من أن المدينة قد حضرت إلى الخطاب كشخصية، فهو ما استخلصناه من تعامل الحكى معها، إذ إنه تعامل معها خلال بعد بشرى واضح : «بعد ثلاثة أيام من وصولك، ستبدأ المدينة فى سؤالك عن اسمك وبلدك، والغرض من الزيارة» (٣٥)

لكن الروائية لم تحتفظ للمدينة بهذه الحقيقة الشخصية، بل إنها سعت إلى تقديمها فى حقيقتها التكوينية أيضا، وهنا يتحول السرد إلى عملية رصد وصفى يتابع البناء الشكلى وارتباطه بالواقع الحضارى : فهناك «قصورها البيضاء بأسطحها

الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر، وشوارعها الفسيحة، وميادينها الضخمة الموحدة، وسياراتها الفخمة المسرعة، وأجهزة التكييف التي تهدر متشبهة بمقاعدھا على الجدران» (٣٦)

ويتابع الوصف رصد أخص خصائص شخصية المدينة الذي استحققت بسببه أن تكون (مدينة اللذة)، فهناك «الميادين التي تبدو - لعابر - خالية، القواعد الضخمة لتماثيل لا مرئية لأعضاء اللذة، فى أشكال أحياء منتصبة، وأهلة متوهجة، وشموع تسيل منها نار الرغبة، ونوافير على شكل تفاحات مقضومة تنفق ماءها» (٣٧)

وهذه الشخصية التى تجمع بين الحقائق البشرية وغير البشرية تدخل تدريجيا منطقة الحياد بين الوهم والحقيقة : «فالمصور التى تسعى بين واجهات المحال ستنبو لك - أحيانا - حقائق دالة على نفسها - وأحيانا - كظلال لحقائق أخرى فى مكان مجهول ولهذا فإن القانون لا يعاقب على القتل هنا، حيث يتعذر على قائد السيارة تمييز الحقائق من الظلال» (٣٨)

إن متابعة ما قدمه الخطاب الروائى عن (مدينة اللذة) سردا ووصفا يؤكد أننا فى مواجهة عملية (إسقاط) لمدينة حاضرة بالفعل، مدينة بدأت حياتھا فى عالم (الخيام) (٣٩)، ويصل

الإسقاط إلى حد المباشرة عندما يتناول جموع الواقدين على هذه المدينة، إذ إنهم كانوا يحدون «هدفهم منذ الاستجابة لنداء المدينة الغامض، ماذا يريد غريب من مدينة موحشة كهذه؟ الثروة؟ أليس كذلك؟ بعض المال يحسن به أوضاع حياته في وطنه عندما يعود»^(٤٠).

ويتحول الاقتراب من المباشرة، إلى مباشرة فعلية، فهذه المدينة، مدينة الثراء الفاحش، وأنوات الحضارة الحديثة، ففيها «شبكات المعلومات الدولية، ومراسلي الصحف، ووكالات الأنباء، ومصورى محطات التلفزيون الفضائية» وفيها : «ماكينات المشروبات الأوتوماتيكية، وشبابيك الصرف الآلى بالبنوك»^(٤١)

ويتدخل السرد بنبوءة تدميرية سوف تطول هذه المدينة عقابا لها على قبجها الداخلى والخارجى، وهذا التدمير سوف يأتيا من مصدر شهوانى اتخذته رمزا لها، هو (اللسان) الذى سوف يعمل على إنتاج (مخاضة)، سوف تتحول إلى طوفان يغرق المدينة^(٤٢)

ومن هذه الشخصية المحايدة بين الفردية والجماعية، والبشرية والمكانية، تقدم الرواية الشخصية المحورية الثانية فى إطار فردى، وهى شخصية (الراوى)، لكنها - فى حقيقتها - شخصية مزوجة. إنها شخصية الراوى الأوحى والمتلقى الأول

على سعيد واحد، وسوف نعرض هنا للجانب الأول لهذه الشخصية، ثم نعود مرة أخرى لتناول الجانب الآخر لها.

وقد تعددت مواقف الراوى، وتنوعت رؤاه، واختلف تسخله بين الحضور والغياب، حضوره التنفيذي، وغيابه الصياغى، فمنذ بداية الخطاب والمواجهة تتم بين المدينة والزائر الغريب الذى وصل إليها، وهذا الغريب ليس إلا الراوى نفسه، لكنه فى الصياغة جاء خلال (ضمير الخطاب) «بعد ثلاثة أيام من وصولك، ستبدأ المدينة فى سؤالك عن اسمك وبلدك والغرض من الزيارة، سعيد إن تنكرت، ولكنك ستكون فقدت الرغبة فى الكلام» (٤٣)

ويستمر الراوى على هذا البناء الصياغى (الالتفاتى)، ليتحرك من مواجهة المدينة إلى مواجهة السلطة العليا المتسلطة عليها (الآلهة)، وعلى وجه الخصوص (إلهة) اللذة، ثم تنحسر المواجهة عن الخارج لتتسلط على الداخل، حيث يشعر الراوى بانطفاء روحه فى هذه المدينة، مما قد يصله بمرحلة الجنون لعجزه عن التواءم معها.

ويلاحظ أن سيطرة (ضمير المخاطب) سيطرة سطحية فحسب، لأن هذا الضمير كان يتحول فى العمق إلى (ضمير للمتكلم)، فعندما يقول الراوى : «لن يكون بوسعك أن تحيط

بأجساد تخرج ضوءا يخطف الأبصار»^(٤٤)، تقول بنية العمق :
(ولن يكون بوسعى أن أحيط بأجساد تخرج ضوءا يخطف
الأبصار).

وتدرجيا سوف يندمج هذا الراوى بعالم المدينة، حيث تنتابه
عدة تحولات تجعله راويا مشاركا فى إنتاج الأحداث على نحو
من الأنحاء، أى أنه راو داخلى، ثم يعتدل مساره الفنى فيخرج
من هذه المدينة ليقف على مسافة تتيح له رؤية شمولية لها.

إن حضور الراوى المشارك قد تمثل بوضوح فى الفصل
الخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادى
عشر، ليغيب فى الثانى عشر، ثم يعود إلى الحضور فى الرابع
عشر، وفى هذا الفصل تتكشف أبعاد هذه الشخصية عندما
تقدم ما يشبه الاعتراف، فهو أحد الغرباء الوافدين على المدينة
طلبا للمال، وفى سبيل ذلك، ترك أمه تعاني الوحدة والفاقة، على
وعد بأن يمدّها بالمال، لكنه ينسى كل ذلك، ولا يصبح له من
هدف إلا جمع المال، أما أمه، فعليها أن تنتظر إلى ما لا نهاية،
صحيح أن الاعتراف قد حاول أن يوهمنا بأن هناك صراعا
داخليا فى شخصية الراوى، بين إرسال المال لأمه، أو انتظار
مجيء مال جديد لإرساله، لكنه صراع وهمى محسوم، بداية،
لأن هذه الشخصية قد أصابها ما أصاب المدينة من تعفن

داخلي وخارجي

إن انشطار شخصية الراوى بين الحضور والغياب كان بداية تمزقها بين (الوسيلة والهدف)، حيث استحالت الوسيلة (المال) إلى هدف فى ذاته، ثم امتد هذا التمزق إلى كينونتها الزمنية، بين الحاضر والآتى، حيث تسرع بالخلاص من الحاضر إلى الزمن بعلاماته الجسدية (الشعر الأبيض الخفيف) (تساقط الأسنان) (المشى ببطء)^(٤٥)، وهذا التمزق الحاد هو ما يقدمه الفصل الخامس عشر، حيث يحضر الراوى خلال قناع جديد، هو هذه الشخصية المتهرئة التى تسعى للاندماج فى (عالم اللذة)، لكنه اندماج من نوع خاص يناسب طبيعة التمزق الداخلى، والعجز الخارجى، وخصوصيته أن اللذة فيه تعتمد الذاكرة أبداً، حيث تكون الممارسة ذاتية فردية، وهو ما يتوافق مع ما لاحظناه فى الفصل الرابع عشر من بخل الشخصية بالمال، حتى على أقرب الناس إليها (الأم)، فكيف يمكن التفكير فى تحقيق اللذة مع الغير مع احتمال أن يكون فى ذلك شىء من الكلفة المالية، تقول الشخصية المتولدة من الراوى الأول : «إذا سألتى ماذا تفضل ؟ سأقول لك : الوحدة، قل بصراحة. ألم تجرب أن تؤدى لنفسك هذه الخدمة ؟ ما داعى الخجل هنا؟»^(٤٦) ويصل الانشطار مداه عندما نلاحظ أن شخصية الراوى

تعيش المدينة وتعايشها، لكنها تكتفى منها بجمع المال، وهذا هو الشرط الأول من الشخصية، أما الشرط الثانى، فهو الشرط الخفى، أو لنقل إنه (الأنا الأعلى) الذى يقف رقيبا على الشرط الأول، ليقول له فى صراحة : «أنت صديق، انج بنفسك، لذة هذه المدينة ظمأ لا يرتوى، احتراق لا يبرد، ليست لذة، إنها العذاب»^(٤٧)

إن شخصية الراوى بكل مكوناتها المتناقضة قد دخلت نهائيا فى عداد (الظلال) إنه يعرف حقيقة مدينة اللذة، ويعرف مكانه فيها، لكنه - كغيره من الظلال - يخضع لها كقدر عنيد لا يستطيع منه خلاصا، لقد «بدأت حياته كظل يك ويكح، ويحطم فى صمت، متحاشيا غضب الظعبيد»^(٤٨)، وحياة الظل، هى حياة الهامشية والعبودية على صعيد واحد.

قلنا إن شخصية الراوى شخصية مزبوجة، وهذا المزواج قد لاحظنا أحد طرفيه فى القيام بمهمة الحكى، أما الطرف الآخر، فهو تحوله إلى متلق، بل أصبح هو المتلقى الأول، ومن ثم ظلت الصياغة تخاطبه فى مجمل قصول الرواية، ووظفت من أجل ذلك مائة وواحدا وعشرين ضميرا للخطاب، بمعدل ضميرين لكل صفحة تقريبا، صحيح أن المتلقى يحضر فى رحاب العمل الإبداعى ولا يتدخل فيه إلا حيثما يدعوه المبدع إلى

هذا التدخل، لكن المتلقى الأول هنا كان تدخله تلقائياً حيث يقوم بمراقبة الأحداث وكشف أبعاد الشخص وتحدد أنماطها السلوكية والخلقية. معنى ذلك أن ضمير (الخطاب) قد تحمل مهمة مزدوجة أيضاً، حيث يستدعى المتلقى مباشرة، ويعبر عن الراوى على نحو غير مباشر، وقد تحول هذا الضمير تحولا مفاجئاً فى نهاية الفصل الرابع عشر، وهو الفصل الذى ظهرت فيه شخصية (الظعيد)، التى كانت - من وجهة نظرنا - أحد أقنعة الراوى، وهو قناع صالح لتمثيل مجموع الشخص الباحثة عن المال فى المجتمع البترولى، وهذا التحول تمثل فى انتقال ضمير (الخطاب) إلى ضمير (التكلم)، ويبدو أن السرد لم يشعر بهذا التحول الصياغى، لأن الضمير قد استعان (بضمير الغياب) لكى يتكئ عليه فى انتقاله إلى (التكلم)، وتلقائية تحول الضمير نلاحظها فى هذه الدفقة التى تجسد الصراع النفسى بين إرسال المال للام، ثم تأجيل الإرسال انتظاراً لأموال جديدة :
محتما ستأتى أموال جديدة، لكن كيف سأضع نقودى تحت رحمة سعاة البريد اللصوص، وجيران تنقصهم الأمانة سيتولون فض الرسالة، كل هذا وراء وهم مساعدة عجوز لا أرى إن كانت لم تزل على قيد الحياة أم لا^(١٩)

فقد حضر ضمير المتكلم فى الدفقة مرتين (سأضع) (لا)

أدري)، وهو حضور عفوى يؤكد ما لاحظناه من أن الرواية قد تحولت إلى نوع من الاعتراف المضمّر.

وتتوالى الشخصوص الفردية التى يوظفها الخطاب الروائى لعزت القمحاوى نون أن يكون لها من التعقيد ما لاحظناه فى شخصية (الراوى المتلقى)، فهناك (العراف الأعمى) الذى يوظفه السرد توظيفاً أسطورياً، حيث تكون مهمته «الدعاء واستئزال العقاب على المدينة التى حوات معبد الإلهة المبجلة إلى سوق»^(٥٠)، وكأن هذا العراف هو ضمير المدينة الذى يطلب الخلاص من إثمها الذى أوغلت فيه.

وقد أدت شخصية (العراف) مهمة مزوجة فى الرواية، الوظيفة الأولى كانت سلبية؛ لأنها تسعى لتدمير المدينة، لكن يتم تعديل هذه الوظيفة بتقديم (عراف) آخر فى بناء ينتمى إلى (ألف ليلة) انتماء مطلقاً، حيث تمرض ابنة أمير (مدينة اللذة)، ويحضر الأطباء والعرافون لعلاجها، وكل من يفشل يأمر الأمير بقطع رقبتة، إلى أن كان الأخير الذى استطاع أن يعرف داء الأميرة، ويخلصها منه مؤقتاً، والصلة وثيقة بين وظيفة كل من العرافين، لأن العراف الأول اقتصرت وظيفته على استئزال العقاب للخلاص من المدينة بتدميرها، أما العراف الآخر فكانت وظيفته إحضار البديل لمدينة اللذة، وذلك بإنشاء (مدينة العشق)

التي تنفر من لذة الجسد وتصبو إلى (لذة الروح) التي ترفع الإنسان إلى الأعلى^(٥١)

إن حضور العراف الثاني يستدعى حضور شخصية (الأميرة) بوصفها قناعا للذة الروح بديلا عن لذة الجسد، وهو ما يعنى الخلاص من سيطرة (الشيطان) والدخول في رحاب سيطرة (الربة المقدسة)، أى أن شخصية الأميرة كانت موظفة لإنتاج المفارقة بين لذتين، وقد استغل السرد هذه المفارقة ليدها إلى طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في المدن التي تحمل معنى (المدينة الحقة)، إن السرد قد استحضر هذه العلاقة في هذه المدينة، ليكون المسكوت عنه هو ما يشكل العلاقة في مدينة اللذة، يقول العراف : إن الأميرة «حدثتني يا مولاي عن مدن بعيدة تمشى فيها النساء حاسرات الثياب وكاشفات الرؤوس، يخاصرن رجال حليقو الوجوه، ناعمو الثياب، يعاملونهن بنبل لا تعرفه مدينة النزو الفظ، ويولد لهم أطفال من أهلة الأمهات المحبة، وليس من أهلة الإماء الضجيرة»^(٥٢)

وهذا السياق النافر من مدينة اللذة يستدعى شخصية أخرى، هى شخصية (الوزير) العاشق الذي وظفه السرد لإنقاذ العشاق من غضب الأمير ببناء (المتاهة) لإخفائهم من ناحية، وحفاظا على رقبته من غضب الأمير من ناحية أخرى^(٥٣)

والحقيقة أن مجموعة الشخوص الفردية الأخرى كانت هامشية، فهناك شخصية السلطان الذي كان يتطلع إلى فتح (مدينة اللذة) وضمها إلى مملكته، ومعه شخصية ابنه الذي قاد جيوش أبيه إلى هزيمة ساحقة، ومعهما شخصية (الكاهن العجوز) الذي برّر هزيمة جيوش السلطان بأن الفرسان قد حملوا معهم أهدافا لا تليق بفرسان القبار. (٥٤)

ثم تأتى شخصية (المراسل التليفزيونى) الذى جاء للمدينة يسجل أعجوبة تولد الأجساد الجديدة من الأجساد التى فقدت صلاحيتها. (٥٥)، وتأتى شخصية (آمر الجن) التى امتصت جانبا من شخصية (سليمان) عليه السلام، فعندما أصدر أوامره ببناء مدينة اللذة أغفى على عصاه، واستمر الجن فى عملهم «وكلموا انتهوا من مدينة شرعوا فى غيرها، ولم يتوقفوا إلا عندما رأوا رأسه تسقط بعد أن نخر النمل عصاه» (٥٦)

وإذا كان حضور شخصية أمر الجن قد انحاز بالرواية إلى جانب الخرافة فإن هذه الخرافة تميل إلى منطقة (ألف ليلة وليلة) بحضور (السياف) رمز القهر المسلط على البشر، ثم تدخل الروائية إلى جانب من تقاليد المجتمع الريفى خصوصا، هذا المجتمع الذى تبحث فيه الزوجة عن زوجة أخرى لزوجها لتحقيق له الإنجاب، (فسيدة القصر) تسعى لتحقيق ذلك للأمير، لكنه

سعى محاط بالمحاذير، حتى لا تصبح المرأة الجديدة بديلا للزوجة الأميرة، ولهذا أصرت على أن تقدم لزوجها امرأة مغلقة النوافذ مع الاحتفاظ بمنفذ واحد، ولذلك «استدعت حكيمها ليختصر أعضاء اللذة في الفتاة، أزال ثدييها، وخاط الإست، وقلم الشفتين، وفتح طريق الولد» (٥٧)

وتنتهى مجموعة الشخوص الفردية بشخصية (الرجل الصدى)، وهو وإن كان حضورا فرديا، فإن انتماءه جماعى بالدرجة الأولى، لكن الحضور الفردى جاء موظفا لتكثيف اللذة، وعكس حركتها، حيث تصوير المرأة هى الطالبة لا المطلوبة، وهى خصيصة فى (مدينة اللذة) كسرت بها قانون الأنوثة كسرا مطلقا.

- ٦ -

واللافت أن هذا الكم من الشخوص الفردية يوازيه كم آخر من الشخوص الجماعية، يأتى فى مقدمتها شخصية (الآلهة)، وقد بلغ تردها فى الرواية خمسة وأربعين ترددا، وهو تردد فاعل فى إنشاء مراكز إنتاج المعنى فى الرواية، وإذا كان الجن هم بناء (المدينة)، فإن الإلهة هى التى شحنتها بالرغبة فى (اللذة)، وإذا كان الجن هم بناء المدينة، فإن إنشاء مراكز اللذة

ففيها كان من صنع الإلهة، فهي التي أنتجت (المحيا) لإتاحة الفرصة للغرباء لكي يندمجوا في عالم اللذة، وهي التي أمرت ببناء (الاستراحة)، لتكون مركزا لتجلى الإلهة من ناحية، ومركزا للبغياء المقدسات من ناحية أخرى، وهي التي أنشأت (اللسان) وسط (المخاضة) ليقوم بمهمته المزدوجة التي سبق أن أشرنا إليها، وفي إحدى الروايات هي التي أمرت ببناء (المتاهة)، والأمر هنا لم يصدر من إلهة اللذة، وإنما من إلهة العاطفة التي نجت من مؤامرة إلهة اللذة «فأمرت بإنشاء المتاهة، تحميها من حسد إلهة اللذة، وتتطلع فيها بحزن إلى يوم تعود فيه إلى مدينتها المحبوبة التي تحوات فيها فضائل المحبة إلى عبودية خبيثة للذة حارقة لا تروى» (٥٨)

وإذا كانت تعليمات الإلهة لم تتعلق بإنشاء (المدينة الصدى) فإنها لم تبتعد عن نفوذها، حيث أمرت باتخاذها (مطبخا) لمدينة اللذة حتى تحتفظ لها برائحتها العطرة المهيبة (٥٩)

ولا يقتصر دور الآلهة على إنشاء الأماكن، بل لها دورها المباشر في إنتاج البشر، فهي التي تروى بمانها المقدس أرض المدينة لإخراج كائنات لها ملامح البشر (٦٠)، بل إنها التي أنتجت (الظلال) عندما «نظرت قرأت اللذة تتسحب من أجساد المدينة، فقالت: ما لكم صرتم ظللا باهتة، وصدى مشوها

**ومسيئا للذتى المقدسة ؟ وصار سؤالها الغاضب حكما لم تشأ
التراجع عنه،^(٦١)**

ولم تكن علاقة الآلهة بالمدينة علاقة أحادية - من الآلهة
للمدينة - بل إنها كانت علاقة جدلية، تتحرك من أحدهما للآخر،
وقد تابعنا هذه العلاقة الصادرة من الآلهة للمدينة، وفى اتجاه
معاكس كانت العلاقة تتحرك من المدينة للآلهة، فقد كانت المدينة
تعيش لحظات انتظار دائمة لاستقبال آلهتها المحبوبة، وقد
أقامت لها تمثالا، قام بإنشائه خدم الاستراحة المكلفون بنقل
أوامرها، وتلقى ضراعات أهل المدينة لها، وكانت نظرة بسيطة
إلى هذا التمثال كفيلا بدفع النساء إلى أحضان الكهنة.^(٦٢)

ويلاحظ أن الروائية قد نزلت بعالم الآلهة إلى مستوى
البشرية، على معنى أننا نواجه فى مدينة اللذة بالإله الإنسان، أو
الإنسان الإله، ولا يكون غريبا أن يمتلئ هذا العالم بالنواقص
البشرية من صراع وتخاصم وانحراف، بل إن قوانين الحياة
الحاضرة تكاد تكون حاضرة فى هذا العالم السماوى، فعلى
نحو ما تقوله وسائل الإعلام الحديثة عند وقوع حادث معين (وقع
حادث مؤسف)، يقوم السرد بكشف سبب احتجاب الإلهة وكفها
عن التجلى، بقوله : إن ذلك على أثر «حادث مؤسف»^(٦٣)، ولم
نعرف حقيقة هذا الحادث إلا فى صفحة ٧٣، حيث تبين أن إلهة

اللذة قد حسدت إلهة الحب، فدبرت لها حادث مرور أثناء جواتها
فى المدينة، لأنهما كانتا تتبادلان النزول إليها، وقد نجت الإلهة
الخجول من هذا الحادث (٦٤)

وتتوالى الشخصوس الجماعية خارج إطار (مدينة اللذة) فى
عملية الغزو التى تعرضت لها، حيث تأتى جماعية قواد السلطان
وجنوده الذين وقعوا أسرى لخديعة المدينة، فدخلوها وأصابهم بما
أصابهم من تشويه، وانتهى بهم الأمر إلى حياة الذل فى موطن
الجليد، وتعلم الغزاة من هذه الهزيمة «ألا يحملوا الأقواس
والسهام، وإنما علب اللبان، والبطاطس المحمرة، والمياه الغازية،
وأفلام الجنس» (٦٥)

إن جماعية الغزو، ثم فشل هذا الغزو، قد يحمل معنى
إسقاطيا للواقع العربى المعاصر، فما زال العقل العربى يختزن
عملية غزو العراق للكويت، وهو غزو قام على خديعة أوهمت
(سلطان) العراق، أن الكويت بلد مباح له الحق فى اجتياحه،
ويكاد ينكشف الإسقاط عندما أشار السرد إلى أن أنوات الغزو
الحقيقية وأسلحته الفتاكة، هى مستحدثات المجتمع الأمريكى
(علب اللبان) (البطاطس المحمرة) (المياه الغازية) (أفلام
الجنس)، ولا شك أن شيئا من هذه المؤسسة العربية قد تسرب
من الوعى إلى جسد الرواية برغم إغراقها فى الأسطورية،

وبرغم أن (مدينة اللذة) ليس لها حضور تنفيذى على نحو من الأنحاء.

وتتكاثر الشخوص الجماعية من (العبيد) و (الإماء) و (الغلمان) و (الفانيات) و (الخصيان)، و (الأطباء) و (السحرة) و (العرافين) و (خدم الاستراحة)، و (زوجات الأمير) المشاركات فى إنتاج اللذة، حيث يتوزعن على أجنحة حول بهو القصر «فإذا جاء نور إحدهن حسب استدعاء خصيان اللذة الخبراء، تحركت فى موكبها، يتقدمها سبعمائة من الخصيان، ويحف بها سبعمائة من العنراوات، ويتبعها سبعمائة من الغلمان، ويحمل نيل ثوبها وصيقاتها السبع الرئيسيات اللاتى لا يفارقتها حتى سرير الأمير» (٦١)

وتتمثل الجماعية - أيضا - فى (عالم الجن) الذين قاموا بإنشاء المدينة، ثم (الغرباء) الوافدين الذين يتحركون وظيفيا خلال قناعتين : (الظلال) و (الظعبيد)، وهذا الظعبيد، كائن غريب لا يثبت على ملامح السادة أو العبيد أو الظلال، «ولا أحد يعرف أكثر من أنه القربان الذى تختاره المدينة من بين القادمين إليها على رأس كل سبعة أيام، أو سبعة أشهر، أو سبع سنين، أو سبعين، أو سبعة آلاف، أو سبعين ألف سنة، ليجدد السلام بين عناصرها الثلاثة : السادة والعبيد والظلال» (٦٢)

وتنتهى جماعية الشخوص بشخصية (الكهنة)، وحضورهم كان حضورا محايدا بوصفهم حلقة الاتصال بين الأعلى والأسفل، بين الآلهة والبشر، ومن ثم امتلكوا قدرا كبيرا من إمكانات الآلهة، ونقل أوامرها وتعليماتها، ثم هم المسئولون عن نقل بقايا الغلمان بعد حرقهم إلى العالم الآخر. ولا يتحقق ذلك إلا للغلمان الذين تزهر أرواحهم بعد أن يقع عليهم السادة نورو المكانة الخاصة ^(٧٨)، فضلا عن وظيفة هؤلاء الكهنة في إنتاج اللذة، فكل منهم نوع الممارسة الخاصة التي يدل اسمه عليها ^(٧٩).

واللافت أن الكهنة كانوا - أصلا - من خدم الاستراحة، وأن الأمير نفسه كان كاهنا، واستطاع بتحالفه مع بقية الكهنة إخضاع كثير من الممالك المحيطة بمدينة اللذة ^(٨٠)

والملاحظ أن الجماعية اتكأت كثيرا على رقم بعينه، هو رقم (سبعة)، ومضاعفاته العشرية والمئوية والالفية، وقد تردد هذا الرقم أربعاً وثلاثين مرة مكثفا، العمق الزمني اللذة، ومكثفا الكثرة العددية لأكال اللذة وممارسيها والعاملين عليها، فالأوضاع الجسدية لبلوغ اللذة سبعمائة، والعداري سبعمائة، ثم سبعة آلاف، والغلمان سبعمائة، والخصيان سبعمائة، والمرأة تمتلك سبعين هلالا ^(٨١)

وإيثار هذا الرقم يرتبط بأبعاد أسطورية وعرفانية ودينية، فالكواكب السيارة سبعة، وأيام الأسبوع سبعة، وأودية الترقى العرفاني سبعة، والسموات سبعة، ومن الأرض مثلهن، والطواف بالكعبة سبعة، وتطهير الإناء بغسله سبع مرات، وقد تردد هذا الرقم فى القرآن الكريم أربعاً وعشرين مرة.

والمتأمل فى مجموع الشخوص الفردية والجماعية يدرك غياب (العلمية) غياباً يكاد يكون كاملاً، قلم تحضر إلا شخصيتان باسمهما العلم (سليمان) (بلقيس)، والشخصيتان ليس لهما دور فاعل فى الرواية، وإنما حضرا استكمالا لتصورات عالم الجن فى بناء مدينة اللذة، وحرص الروائية على تغييب الأسماء، يعنى حرصها على أن تأخذ مدينة اللذة صلاحية إسقاطية للتعبير عن كثير من المدن التى أخذت من الحضارة قشورها، وظلت على جاهليتها الفوضوية، بل أضافت إلى هذه الجاهلية ما قدمته لها أنوات الحضارة من مستحدثات اللذة الطبيعية والصناعية.

- ٧ -

ولا شك أن (مدينة اللذة) هى رواية الأفق الحر الذى لا يعرف للزمن قيوداً أو للمكان حدوداً، وليس للحدث فيها مسار فنى أو غير فنى، وإنما مساره التداعى الباحث عن منتجات اللذة فحسب.

وحقل الزمن فى هذا النص الروائى حقل موسع يضم مائة وست عشرة مفردة، يأتى فى مقدمتها دال (اليوم) الذى تردد ستا وعشرين مرة، يليه دال (اللحظة) وله خمسة عشر ترددا، ثم (الوقت) وله اثنا عشر ترددا، ثم (السنة) تسع مرات، ثم (الليلة) سبع مرات، ثم (الآن) ست مرات، أما بقية مفردات الحقل، فإن ترددها يقل عن ست مرات.

وهذا المؤشر الإحصائى يؤكد انحياز السرد إلى زمن الحضور، حيث يغيب الآتى غيابا يكاد يكون كاملا، أما (الماضى) فإن حضوره رهين بشد الروائية إلى الزمن الأسطورى القديم، فمن بين الروايات حول تاريخ المدينة «ما جاء بالآثر أنها ظلت خالية مقدار سبعين ألف سنة، كانت خلالها إلهة اللذة على قمة الجبل المواجه تنتظر فى سرير له سبعون ألف قائمة»^(٧٢) ويقول المعمرون الذين تفرغوا لحفظ ورواية سيرة المدينة، أنها كانت تسعد باستقبال إلهتها المحبوبة فى جولاتها السبعية التى كانت تقوم بها كل سبعة أيام، أو سبعة أشهر، أو سبع سنين، أو سبعين، أو سبعمائة، أو سبعين ألف سنة^(٧٣)

وايست المسألة هنا أسطورية الزمن من جانب، وأسطورية المدينة من جانب آخر، بل هى أسطورية (زمن مدينة اللذة) حالة تخلصهما من قيودهما الوجودية ليدخلا مجال (الأفق الحر)

الذى لا يخضع لمقاييس المؤلف «ما من وسيلة ناجعة لقياس الوقت، فهذه إمكانية يفتقدها حتى بائع الساعات السويسرية، الليل والنهار يتعاقبان بشكل مشوش، فكل من سكانها ليله ونهاره الخاص، بعضهم تظل شمس معلقة فوق رأسه، وبعضهم يستطيل ليله بلا حدود» (٧٤)

وتصل الحرية الزمنية إلى أقصى درجاتها بامتلاك الكهنة قدرة التحكم فى الزمن، فهم «قائرون على جلب الظلام فى أية لحظة، وإدامة الليل» (٧٥)، فلا قيود للزمن هنا، إلا قيود إنتاج اللذة، فما «يجلب اللذة فى الصباح، ليس نفسه ما يجلبها عند الظهيرة، ويختلف فى المساء» (٧٦) ويمتد الأفق الحر من الزمان إلى المكان، صحيح أن علاقة الإبداع بالنص الروائى قائمة - أساسا - على مزج المحسوس بالمجرد، أى ربط المدينة باللذة، لكن هذا الربط قد انحاز تدريجيا إلى الحسى، ثم من الحسى المطلق إلى البيئة المكانية التى سادت سيادة مطلقة فى مجموع الدفقات الصياغية، حتى بلغت مفردات حقل المكان ثلاثمائة وستا وثمانين مفردة، منها مائة وإحدى وعشرون مفردة لدال (المدينة)، وأربع وثلاثون مفردة لدال (القصر)، وسبع عشرة مفردة لدال (المتاهة)، وخمس عشرة مفردة لدال (الغرفة)، وأربع عشرة مفردة لدال (الشارع)، ومثلها لدال (المكان)، واثنى عشرة

مفردة لدال (الحديقة)، ومثلها (البينية)، وإحدى عشرة مفردة لدال (الأرض)، وتسع مفردات (للتحتية)، ومثلها لدال (السريز)، وسبع مفردات (للاستراحة)، ومثلها (لالحولية)، وست مفردات (للفوقية) ومثلها لدال (الجل)، وخمس مفردات (للسرداب)، ومثلها (للأمام)، وأربع مفردات لدال (السما)، ومثلها لدال (الجناح)، ومثلها (للمحكمة) و(المخاضة)، وثلاث مفردات (للوسطية)، ومثلها (للميدان) و (المزرعة) و(البهو)، ومفردتان لكل من (المعبد) و(الخيمة) و(الملكة) و(النفق) و(السجن) و(الغابة) و(الوراء) و(الكهف) و(المتجر) و(المدار)، و(البحيرة) و(الفراش) و(الساحة). ومفردة واحدة لكل من (الموضع) و(السوق) و(الخان) و(السهل) و(الربوة) و(الهند) و(اليمين) و(الشمال) و(المشرق) و(المغرب) و(الأسفل) و(الأعلى)، و(المنتصف) و(المقهى) و(الكوخ) و(الملذة) و(المكن).

إن متابعة حقل المكان، هي - فى الوقت نفسه - متابعة لبناء الرواية - فى (مدينة اللذة) - فى عناصرها المستقلة التى جاءت فى ستة عشر فصلا، يمكن اعتبارها - على نحو من الأنحاء - ست عشرة قصة قصيرة، يربطها خيط مكانى واحد (مدينة اللذة)، بل تكاد تكون كل قصة قصة لمكان ينتمى لهذه المدينة، وفى القصة الأولى يصل (الراوى المتلقى) إلى (المدينة)، وفى

الثانية، يتم تحديد مواصفات هذه (المدينة)، وفي الثالثة يتحول السرد إلى (الحيا) بوصفه (قلب المدينة)، وفي الرابعة يستدعى الحكى نشأة (مدينة اللذة)، وفي الخامسة، تأتى محاولة غزوها من الخارج، وفي السادسة ينحسر السرد من المدينة إلى (القصر) و (بساتين اللذة)، وفي السابعة يتوجه السرد إلى (الاستراحة) ثم فى الثامنة يتحرك إلى مكان آخر (الحلمة)، وفي التاسعة تأتى (المخاضة واللسان)، وفي العاشرة (الملذة)، وفي الحادية عشرة (المتاهة)، وفي الثانية عشرة (المدينة الصدى)، والثالثة عشرة تستكمل أبعاد هذه المدينة الطارئة، ثم يبتعد السرد شيئاً ما عن المدينة ليستدعى أفرادها الطارئین ومنهم (الظبيد) فى الرابعة عشرة، ثم يستكمل هذه المهمة فى الخامسة عشرة، حيث يستحضر (الظلال) ثم تأتى الأخيرة لتقدم (غريب المدينة) الذى توحد بالراوى - بداية - حتى أصبح من العسير أن نفرق بينهما، وليس هذا ادعاءً نفرضه على الخطاب، بل إن الخطاب نفسه يعترف بذلك عندما يرصد انشطار شخصية الراوى، فيواجه نفسه فى صورة هذا الشيخ الموغل فى عالم اللذة الذهنية، وهى مواجهة لا نستطيع أن نفرق فيها بين الراوى والمروى عنه، فهذا الشيخ يأتى فى نهاية الرواية ليسأل عن الطريق إلى المتاهة، منطقة العشق الناعم قائلاً : «إنه

الشيء الذى لم أجريه بعد، ملائى الأخير، وسيشد على يدك
طويلا، ويجذبك أكثر ليقبلك إذ يتأهب للانصراف، فاحترس، لأنه
فى تلك اللحظة قد لا يعرف أيكما هو» (٧٧)

لقد سبق أن ذكرنا أن شخوص مدينة اللذة لم تحضر
بأسمائها، وإنما بمواصفاتها، أو بوظائفها، وعلى هذا النحو
تحضر مجموعة الأماكن بون تحديد علمى، وما نتصوره اسما
للمكان ليس - فى الحقيقة - إلا كشفا لصفته أو وظيفته، مثل
(المحلمة) و(المتاهة) و(الملذة) و(المخاضة)، والمكان الوحيد الذى
حضر باسمه العلنى هو (الهند)، وحضوره غير مؤثر فى
الأحداث، وإنما هو مجرد إضافة عنصر تخيلى مستمد من عالم
(ألف ليلة) حيث يقدم مكونات منتمية لهذا العالم : (البخور)
الذى يساعد فى إنشاء القصر الوهمى على يد العراف، لتمارس
فيه الأميرة تجاربها فى العشق النظيف.

إن حقل المكان بكل كثافته (التنكيرية) يكاد يحيل مدينة اللذة
- مرة أخرى - إلى دائرة التجريد حتى تستعيد صلاحيتها
الإسقاطية، فتتمكن من استيعاب مجموعة المدن التى فاجأها
الثراء الزائف، وربما لهذا السبب حرص السرد على استحضار
أماكن بعينها، مثل (الخيام) و (الجال) و (الرمال) و (الربى) و
(السهول).

ويتسع الأفق الحر ليستوعب مجموعة الأحداث - برغم قلتها وتركيزها - وهذا الاستيعاب يخلصها من أى قيد يمكن أن يحاصرها بمنطق الواقع، أو يربط بينها بمنطق السببية المعقولة، فلا حاكم لها إلا قيود الخيال الأسطوري، الذى يبدأ فاعليته من منطقة الواقع التنفيذى، ليخلق بعيدا عنه، ويعيد إنتاج هذا الواقع على نحو جديد يعتمد الإيهام لا الإقناع، ويعتمد الإيلاام لا الإمتاع.

ولا نستطيع أن ندعى أن (مدينة اللذة) تقدم أحداثا حقيقية أو غير حقيقية، لأن الراوى تحول إلى (مشاهد) يسقط مخزونه الذهنى على ما يشاهده، ومن هنا لم يكن الخطاب الروائى فى حاجة إلى التعامل مع البناء التقليدى من حبكة ومحتوى ومغزى، واستعاض عن ذلك بنوع من الغيبوبة الحلمية الجانحة، واستمرت هذه الغيبوبة سائدة حتى تحولت فى النهاية إلى مواجهة واقعية، حيث يفيق الراوى على حقيقته هو، بعد أن أصبح واحدا من أفراد قبيلة اللذة، وفقد صلاحيته، أو لنقل انتهت صلاحيته كإنسان، حتى إنه تنكر لأسمى ما فى عالم الأنوثة من (الأمومة)، وكأن كل ما سبق هذه المواجهة مع الأمومة كان تمهيدا لها، فمدينة اللذة لم يتوقف قبحها عند حدودها الجغرافية والبشرية، بل امتد تأثيرها ليتسلط على كل

من يقترب منها، أو يتعامل معها على أى نحو كان هذا التعامل.
إن المتلقى الخارجى لن يتمكن من تتبّع خيوط حدثية فعلية،
وبرغم ذلك فهناك مجموعة من الأحداث التى يمكن اعتبارها
مراكز لإنتاج المعنى وتشعبه فى الرواية، وهى :

١ - بناء مدينة اللذة

٢ - محاولة غزو المدينة

٣ - زيارة الآلهة للمدينة بانتظام

٤ - مرض الأميرة وعلاجها الوهمى

٥ - إحضار الجارية كوعاء لينجب منها الأمير

٦ - إرسال النقود للأم، ثم التراجع عنه.

٧ - العجوز المتلصص الذى يختزن النساء فى ذاكرته.

وماعدا ذلك فهو تنويعات على هذه المراكز الإنتاجية التى تبدأ
فاعليتها من (الخيال العام) لتنتهى عند (الواقع الخاص)، وبرغم
تمتع هذه الأحداث بحرية داخلية، فإن الراوى كان يسمح لنفسه
بالتدخل الجزئى مستهدفاً منع المتلقى من الالتحام بالأحداث أو
الشخص، أو الدخول فى حالة انسجام مع هذا العالم الغريب،
وإذا كان المؤلف فى روايات المدن أن تجد بعض المؤلفين
يتجاوبون مع مدنهم، والبعض الآخر ينفرون منها، فإن الإبداع
هنا كان فى منطقة محايدة بين الرفض والقبول، أما الرفض فقد

تجلى فى هذا التشكيل القبيح الخشن الذى قدمه لمدينة اللذة،
وأما القبول، فيتمثل فى حضوره إليها، والاندماج فى عالمها، لكن
يلاحظ أن هذا الحياد الذى تبدى على سطح النص الروائى قد
استحال - فى العمق - إلى رفض لمدينة اللذة، وكل مدينة للذة،
وهذا العمق كان ينعكس على السطح أحياناً : «أتج بنفسك، لذة
هذه المدينة ظمأ لا يرتوى، احتراق لا يبرد، ليست لذة، إنها
العذاب»^(٧٨).

- ٨ -

إن قلة الأحداث، وغلبة المواقف والمشاهد قد انعكست على
البناء اللغوى - عموماً - حيث نلاحظ غلبة الصيغة الاسمية على
الصيغة الفعلية، وتبلغ الأفعال فى رواية مدينة اللذة ألفاً
وسبعمائة وأربعة أفعال، وإذا كان عدد الأسطر ألفاً وخمسة
أسطر، فإن معدل تردد الأفعال يكون ١٦ و ١ من الفعل لكل سطر،
وإذا كان معدل تردد الدوال فى كل سطر تسعة دوال، فإن ذلك
يعنى أن نسبة الأفعال ١٨ ٪ من جملة الدوال، وهى نسبة
منخفضة تعبر عن ميل الدلالة إلى السكونية أكثر من الحركية،
كما تعبر عن عناية الروائية برصد المشاهد أكثر من رصد
الأحداث، ومن هنا يمكن اعتبار (مدينة اللذة) رواية (الرؤية)

التي تعنى برصد اللوحات، لأن اللوحة تجسد معنى ثابتا مهما اشتملت على خطوط حركية أو غير حركية، وربما كان سيطرة (الرؤية) على إنتاج الحكى وراء غلبة توظيف (الصفة والحال) على نحو يكاد يكون لازما فى كل دفقة تعبيرية تأكيداً لثبات الواقع فى مدينة اللذة، وإن تبدى - أحيانا - أن هذه المدينة مفعمة بالحياة المتحركة، لنتابع هذه الفقرة فى بداية الرواية :

«على مسيرة سبعين يوما ستلوح لك هذه المدينة، بيضة عملاقة، أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال، وستتشرب - حتما - هذه البيضة لتفاجئك قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر، وشوارعها الفسيحة، وميادينها الضخمة الموحشة، وسياراتها الفخمة» (٧٨)

تضم الفقرة ثمانية وثلاثين دالا، منها أربعة أفعال فقط بنسبة ١٠ ٪ من جملة الدوال، واثنا عشر نعتا بنسبة ٣١ ٪ تقريبا، فقلة نسبة تردد الأفعال من ناحية، وارتفاع تردد الصفات من ناحية أخرى، تؤكد الطابع السكونى الذى أشرنا إليه.

ولورحنا نتابع افتتاحيات الفصول فى متن الرواية، لازداد يقيننا بهذه الحقيقة الدالية، إذ إن مجموع الفصول ستة عشر فصلا، منها ثمانية فصول بدأت حركتها الصياغية (بالاسم)،

وثمانية بدأت بصيغة (الفاعل)، وقد يوهم هذا الإحصاء أن هناك توازنا بين الصيغتين، لكن الملاحظ أن معظم الأفعال في هذه الفصول إما أنها أفعال مفرغة من الحدثية مثل (تأمل) ص ٢٠، ص ٧١، (عاش) ص ٢٧، وإما أنها أفعال خاضعة لأدوات النفي، أى أنها بلا حدث تنفيذي، كما فى (إن تجد) ص ٤١، (لا يحظى) ص ٨٥.

واتكاء الرواية على (السرد الواصف) أكثر من اتكائها على (السرد الراصد) للأحداث يتوافق مع تردد صيغة (القول) بكل اشتقاقاتها ستين مرة، فطبيعة هذه الصيغة أن تغيب الحدث ليحل محله رواية الحدث دون أن يكون له حضور تنفيذي، ويزداد ضعف حضور الحدث مع هذه الصيغة إذا لاحظنا أن معظم أفعالها كانت أفعالا تشكيكية من مثل (يقال) ص ١٠، ٤٤، ٤٨، أو (يقول بعضهم) ص ٢١، ٤٢، ٧٦، أو (بعضهم يقول) ص ٥٩.

لكن، من ناحية أخرى، جاء تردد صيغة (القول) مساعدا فى إنتاج السردية الممتزجة بالحوارية، فعلى مستوى السرد يقول الخطاب : «ويقول البعض إن الإلهة لما تجلت، ورأى البعض لسانها فصاروا ألسنا، استخدموا ما تميزوا به من فصاحة فطلبوا منها نصبا يكون لهم مجدا، ويفضلهم على الآخرين» (٨٠) وعلى مستوى الحوار يقدم الخطاب جانبا منه بين العراف

والأمير للبحث عن سبب مرض الأميرة :

«قبل العراف الأرض بين يدي مولاه، وقال : مولاتي يا سيدي
الأمير تعشق رجلا من أولئك، وتصر على الرحيل لتعيش هناك.
قال الأمير : ولكك لم تقل حتى الآن، ماذا صنعت ؟
قال العراف : أحضرته لها يا مولاي، فاستقبلته ونامت
مطمئنة.

قال الأمير منزعجا : كيف ؟ وما نوع هذا الاستقبال ؟
قال العراف الذي يعرف لغات الأمم ومخاوف الأمراء :
مولاي، هو مجرد وهم مريح» (٨١).

ثم يوظف فعل (القول) في إنتاج السرد المزبوج على نحو
وظيفته في (ألف ليلة وليلة) أو لنقل إنه كان موظفا لإنتاج السرد
بخل السرد، فبينما يقدم الراوي مجموعة حكاياته عن (مدينة
اللذة)، إذا به يتخلى عن مهمته ليستدعى (العراف) ليقوم بمهمته
في إنتاج سرد إضافي، سيقول العراف : كانت المدينة حنونا
على الغريباء، وكانت بائعات الهوى المقدسات يقدمن اللذة
للغريباء» (٨٢)، وكأن العراف يتحمل مهمة ملء الفراغات التي
يجعلها الراوي الأول، وهو ما نلاحظه - أيضا - عندما يكشف
هذا العراف عن خفايا مرض الأميرة الذي تمثل في مشاعر
الحب النقي التي تسربت إلى قلبها وسط هذه العفونة الجسدية :

**«قال العراف : تقول يا مولاي : إنه شعور يولد في اثنين
فيصيرا واحدا، وتصبح كل جارحة في كليهما نصفًا لا يكتمل
إلا بنصفه الآخر» (٨٣)**

ولا يكتفى هذا الفعل باستحضار بنية السرد المزوج من
(ألف ليلة) إلى رحاب (مدينة اللذة) بل إنه يستحضر معها بعض
التعبيرات (المصكوكة) التي كانت من لوازم (ألف ليلة)، وقد
حضرت مثل هذه التعبيرات في سياقات قريبة من سياق ألف
ليلة أيضا، من مثل ذلك الحوار الذي دار بين الأمير والعراف
حول مؤامرة (العشق) التي سوف يترتب عليها زوال مملكة
الأمير، فعندما ترد العراف في الإفصاح عن هذه المؤامرة :

**«قال الأمير ناقد الصبر : لا طاقة بي اليوم للأجى .. تكلم
والأ أمرت بحز رقيبك» (٨٤)**

فالعبرة الأخيرة من مصكوكات (ألف ليلة) الأثيرة .
ولعل المخالفة الواضحة بين منتجات السرد في (ألف ليلة) و
(مدينة اللذة)، أن السرد في ألف ليلة كان موظفا لإنتاج الحياة،
أو بمعنى أصح : للمحافظة على الحياة، لأن توقفه معناه موت
شهر زاد، بينما السرد في (مدينة اللذة) كان موظفا لإنتاج
(اللذة) عموما، وإن كانت اللذة - في ذاتها - نوعا من الحياة -
أيضا - التي تقاوم الموت، لأن هذا الموت حاضر في مدينة اللذة

بالقوة أو بالفعل «واسوف يفاجئك فى قلبها ميدان يقاوم صمت الحياة بصخب الموت» (٨٤) وتستمر مدينة اللذة فى استمداد بعض معالم (ألف ليلة) التى تنبئ عنها بنية صياغية لافتة، هى بنية المفارقة التقابلية التى استدعتها الصياغة سبعا وسبعين مرة، منها خمسة وثلاثون تقابلا لإنتاج ثنائية (الرجل - المرأة) (السادة - السيدات) (السيد - العبد) (الأميرة - الأمة) (النساء - الغلمان) (العبيد - الإماء) (الأميرة - العبد) (السيدة - العبد).

إن هذه الثنائيات كانت موظفة لعقد علاقة بين طرفين (سالب - موجب) أحيانا، (موجب - موجب) أحيانا ، و (سالب - سالب) أحيانا، وعقد هذه العلاقة كان سعيا للاكتمال، لكن هل هو للاكتمال حقا ؟ : «السعى إلى المرأة - فى الأصل - سعى للاكتمال، لكنه سعى خائب، لا يتم حتى يعود إلى النقصان» (٨٦) صحيح أن الإبداع - عموما - عندما يتوجه إلى مناطق التدمير والنقص فإنه يسعى للوصول إلى الكمال، أو الاقتراب منه، لكن الإبداع لم يستطع أن يحقق ذلك فى مدينة اللذة، لأنها موهلة فى فاعليتها التدميرية، بدأت بالنقص وانتهت إليه.

ركائز الإنتاج فى رواية (منتهى) لهالة البدرى

(١)

لا شك أن الإقدام على قراءة خطاب روائى يحتاج إلى أدوات إجرائية تنبع من طبيعة الخطاب ذاته حتى لا تتحول تلك الأدوات إلى عناصر دخيلة يلفظها الخطاب، وحتى إذا لم يلفظها فإنه سوف يستحيل إلى كائن مشوه عاجز، لا يتحرك ولا ينمو إلا بالمعاونات التى تكفل له نوعا من الحياة الصناعية الزائفة .

وقد التزمت هذا المنهج خلال تعاملى مع الخطاب الشعرى، وهو ما أحاول الالتزام به خلال تعاملى مع الخطاب الروائى عموما، وخطاب هالة البدرى (منتهى) على وجه الخصوص، وأعتقد أن الأدوات الرئيسيتين اللتين لا يمكن أن يلفظهما أى خطاب أدبى هما : الأفراد، والتركيب، ذلك أن اللغة عندما تخرج عن مألوفها فى الصياغة الإخبارية لتدخل دائرة الأدبية، توجه طاقتها إلى الكلمة المفردة أولا، ثم إلى التراكيب ثانيا، ثم إلى السياق الذى يضم هذه وتلك. وتتجسد هذه الطاقة فى عملية

(الاختيار) التى تتسلط على المفردات، وعملية (التوزيع) التى تتسلط على المركبات، ومن تداخل العمليتين وتكاملهما يتم إنتاج الأدبية فى مستوياتها وأبنيتها المختلفة.

ويجب أن يكون فى الوعى أن اللغة تنزل عن درجة الصفر عندما يفرق (الاختيار) فى التداولية الحياتية، ثم تجاوز هذا المستوى عندما يحتوئها سياق خارجى، كأن تكون أداة التعامل المكتبى الذى يستدعى ملابس اجتماعية تحتاج قدرا من التائق الذى يكاد يخلص اللغة من مألوفها الصياغى، لكنه تخلص محسوب، أو محدود، يسمح لها بالانتقال من هذه المنطقة إلى منطقة (الحياد) المهيئة للأدبية، لكن هذه التهيئة يمكن أن تتوقف عند حدود اللغة الرسمية التى توظف فيها كأداة لمحاضر أو خطيب يستهدف التوصيل بالدرجة الأولى، وعبور منطقة الحياد يرتفع باللغة إلى (الأدبية) بحيث تكون وسيلة وغاية على صعيد واحد.

وفى كل هذه المستويات يتم تطعيم اللغة بإشارات خفية أو ظاهرة لزمن إنتاجها، ولواقعها الاجتماعى والثقافى، وهذه الإشارات تتلبس بالمفردات والتراكيب على سواء. وقد تبتعد عنهما شيئا ما، لكنها تظل محلقة فى الفضاء الذى يحيط بهما، ومن هذا المنطلق يمكن القول إننا نتلقى رواية ريفية أو حضرية

أو سياسية .. إلخ. ويتجلى هذا صياغيا فى مجموعة من المعاجم والحفول التى تحمل - ضمنا - المؤشرات البيئية، والملامح الشخصية، والخواص النوعية المصاحبة لزمناها من ناحية، وطبيعتها البيولوجية من ناحية أخرى، فهناك الرجال والنساء، وهناك الأطفال والشباب والشيوخ.

(٢)

والحق أن رواية هالة البدرى (منتهى) يتوفر فيها قدر هائل من مجموع هذه المؤشرات التى طرحناها، لكن المدخل الصحيح لأى خطاب، هو مؤشره الإعلامى الضاغط، وهو (منتهى) فهو مؤشر لغوى لعب دورا بالغ التأثير داخل الخطاب وخارجه، لأن المتلقى لا يستطيع الخلاص من مجموع نواتجه الكثيفة، فقد أخذ العنوان صورة النكرة (منتهى) مما يعنى دخوله العلمية، وهو دخول يجعل من هذه القرية مفردة حاضرة حضورا فوريا فى ذهن المتلقى أيا كان، بل تكاد تعطى لهذا المتلقى القدرة على الإلمام المبذئ بمكونات عالم (منتهى) البشرية وغير البشرية، والإلمام بأبعاده الزمانية والمكانية، وهو ما يجعل من هذا المتلقى فردا من أفراد هذا الواقع الروائى برغم أنه لم يسمع به من قبل، ولم يلتق به على نحو من الأنحاء، لأن (منتهى) واقع أنتجه

الإبداع ليكون موازيا للواقع فى جملمته نون أن يعنى ذلك أى نوع من المحاكاة الفنية أو غير الفنية، فمئل هذه المحاكاة الأرسطية لم تعد صالحة لتفسير عمل إبداعى كالأذى بين أيدىنا، لأن العمل يقول فى كل ملفوظة : أنا أأأأ، وعلىكم أن أأأأأأ معى هذا الأأأأ.

إن انتقال الدال من الأأأ إلى الأأأ الأأأ إلى الأأأ الأأأ قد صأأه أأأ صىأأى بأأأ الأأأأ، أأأ أأ إأأأ (أ) علىه (الأأأ)، وأأأأ هذا الإأأأ أو الإأأأ أنه قد نقل الدال من إأأه الأأأأ إلى إأأأ الأأأ أأأأ، ذلك أن الوقوف عند منطقة الأأأأ من أ (أأأ) أأأأ الصىأة الصأأة الأأأ (أأأأ) بأأأ أأأأ الذى أأأ أأأ أأأ، أو أأأأ الذى يعنى الأأأأ للأأأ والأأأأ على صأأأ وأأأ، كأأ أنه أأأأ أأأأ الأأأأ الذى أأأأ بأأأ وأأأأ من الأأأأ أأأ أأأأ الأأأ أأأأ، وأأأ هذه الأأأأ : الأأأ والأأأ، أو أأأأ الشىء، كأأ (أأأأ) صأأأ أأأأ الأأأأ كله، أأ أأأأ إلى ذلك أأ أأأأ أأأأ (أأأ) من الأأأ والأأأأ، وهو أأ أأأأ للأأأأ أأأأ من الأأأأ الذى أأأأ من الأأأأ، أأأأ أأ أأأأ (أأأ) من أأأأ (الأأأ) الذى أأأأ لأأأ الأأأأ أأأأ أأأأ على إأأأ الأأأ والأأأأ، أأأ

الإدراك ذاته لا يعنى نفى القبيح عنها، بل يعنى أنها تلفظه وتقاومه، وهو ما حققه الحكى فى متن الرواية داخليا وخارجيا .

أما إلحاق (ال) بـ (منتهى) فإنه يجعل البنية مفردة على مستوى السطح، ومزوجة على مستوى العمق، لأن الطرف الحاضر (المنتهى) يستدعى طرفا غائبا (سدره)، فإذا حضر الدال (المنتهى) على السطح حضر الدال (سدره) فى العمق، وإذا حضر الدال (سدره) على السطح حضر الدال (المنتهى) فى العمق، والتحرك بين الحضور والغياب يأتى من الضغط المتفجر من المخزون المقدس فى العقل العربى من الملفوظ القرآنى فى قوله تعالى : «ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى» «وأن إلى ربك المنتهى» (النجم : ١٣، ١٤، ٤٢) والموروث الإسلامى يشير إلى أن (سدره المنتهى) شجرة نبق تقع على يمين العرش لا يتجاوزها أحد من الملائكة أو غير الملائكة، فحضور دال (المنتهى) منفردا يستحضر هوامشه الدلالية التى تكسبه نوعا من القداسة أولا، ثم يستحضر الدال الغائب (سدره) ثانيا، والدال الأخير يضيف مجموعة هوامش هى : التجدد والنوام والعودة للحياة، والانبعاث الذاتى، وهى هوامش تصاحب (شجرة السدر)، إذ إن شجرة السدر تستدعى (شجرة السمرة)، وهى شجرة كانت مقدسة عند العرب، وقيل إنها

مسكونة بالأرواح، وهو ما ينقل (المنتهى) من إطارها الواقعي إلى إطار أسطوري يرتفع بها إلى إطار الرمز، ويفسر تحولاتها المتجددة التي لا تتوقف، وهي تحولات تصل إلى إعادة الموتى للحياة، فعبد الحكيم الذي مات منتحرا تستعيده الخرافة الشعبية إلى الحياة مرة أخرى، بل إن زمن الحكى نفسه يأتى بعد موت بعض الأشخاص (كتمام وعبد القادر جدى الشيخ طه عمدة المنتهى)، لكن الحكى يستعيدهما إلى الحياة ليمارسا فاعلية حياتية كاملة ومؤثرة فى توجيه حركة الأحداث.

ويضيف الزمخشري - فى كشفه - ناتجا دلاليا له أهميته فى إنارة الضغوط الصادرة من (المنتهى)، إذ إن المنتهى عنده (منتهى الجنة) ^(١) وهو ما يرتفع بالمنتهى إلى عالم الغياب الذى يرفع عن أهلها مسئولية السلوك والتصرفات العامة والخاصة، ويسمح لهم بحرية غير محدودة، وربما لهذا يعاقب بشير على جريمته الجنسية مع روايح، بل إن روايح أيضا لم تعاقب على فعلها وإنما تم توجيه الأحداث لتقديمها عروسا طاهرة بريئة من الخطايا.

قد يتصور البعض أن مثل هذا التعامل التحليلي أو التأويلي مع العنوان، يحمل الصياغة فوق ما يحتمل، لكن الوعي بطبيعة خطاب الحداثة يؤكد أن المبدعين كانوا يتعاملون مع اللفظة بقدر

كبير من الحساسية، فيحاولون النفاذ إلى أعماقها، والتغلغل في كل أبعادها، ويزيلون عنها القشور الزائفة بحيث لا يستبقون منها إلا جواهرها، مع شحن هذا الجوهر بقدر كبير من موروثهم التاريخي والنفسى سواء كانوا على وعى بذلك أو على غير وعى به.

(٣)

ومن طبيعة الدراسة أنها لا تقدر على التعامل مع هذا العمل الروائي كله على هذا النحو الجامع بين التحليل والتأويل وهو من خصوصيه المنهج اللغوى الذى نلتزم به فى كل مواجهة نقدية، ومن ثم سيكون تعاملنا اللغوى مع الرواية تعاملًا شموليًا، على معنى أن تتسلط الرؤية النقدية على المحاور الكلية، ولا تتسلط على الجزئيات إلا فى الحدود التى تخدم هذه الرؤية الشمولية.

ذلك أن تجاوز العنوان الخارجى يجعلنا فى مواجهة زخم إفرادى وتركيبى يتعالى على التداولى الحياتى صياغياً، برغم أن عالم الرواية يغوص فى هذا التداول موضوعياً، وهى معادلة ضدية تطرح التداولى الحياتى فى غير التداولى الحياتى على صعيد واحد، ذلك أن الخطاب ما إن يطرح - أحياناً - لغة التداول، حتى يعمل سريعاً على تخليصها من ألفتها الحياتية

مقترباها من منطقة الأدبية - وبخاصة في مساحات الحوار
التي تحاول استحضار ملفوظ الشخص بحقيقته الصياغية .
ومن الواضح أن الخطاب يوظف طاقاته اللغوية لاستحضار
بيئته الزمانية والمكانية وتكويناته الاجتماعية، والبيئة الزمانية هنا
تتسع لتغطى النصف الأول من القرن العشرين، أما البيئة
المكانية فهي تتسع اتساعا شديدا لتضم مصر وفلسطين ومعهما
فرنسا، ثم تنحصر فعليا في (منتهى) القرية المصرية بكل
تركيبها البشرى والاجتماعى، إذ منها يأتى الامتداد الزمانى
والمكانى إلى خارج حدودها، لكنه يعود ويرتد إليها ليتفاعل مع
واقعها المعقد تعقيدا اجتماعيا يكاد يكون انعكاسا لواقع الريف
فى مصر.

وبما أن اللغة هى منتجة كل ذلك. فإنها تغوص فى (حقل
القرية)، حتى إن الخطاب يضم من هذا الحقل ألفين وثلاثمائة
وثمانية نوال، فإذا كانت صفحات الرواية الخالصة للطباعة
مائتين وأربعا وثلاثين صفحة، فإن معدل تردد حقل القرية يبلغ
عشرة نوال لكل صفحة، وهى نسبة تستحضر البيئة الريفية بكل
ظواهرها الحياتية التى أنتجت الأحداث والشخص على صعيد
واحد، بل إن العناية بهذا الحقل دفعته إلى توظيف معجم لغوى
هو تردد دال (القرية) ذاته مائة وثلاثا وعشرين مرة، على معنى

أن الحقل إذا لم يكن كافيا فى استحضر البيئة فإن المعجم يؤدي دوره مباشرة فى هذا الاستحضار، نون أن يدخل فى الإحصاء النوال البديلة مثل (البلدة) (الكفر) (العزبة). إن التداخل الحتمى بين (الحقل الدلالى والمعجم اللغوى) كان أداة الخطاب الروائى فى إنتاج (الحبكة) بكل مكوناتها الحديثة الممتدة مع الامتداد الزمنى، وإن كان الملاحظ أن هذه الحبكة قد أعطت لنفسها حرية واسعة فى إنتاج الحدث نون الارتباط بزمنه الفعلى، أو لنقل بمعنى آخر : إنها كانت تستدعى الزمن الذى يناسب الحدث، وليس إنتاج الحدث المناسب للزمن، ومن هنا صبح استدعاء الأموات ليمارسوا فعلية الأحياء وصبح تحريك الأحداث ذاتها للوراء وللأمام نون ارتباط بزمانها الوجودى بل بزمن السرد؛ فحرب فلسطين تتقدم الحريين العالميتين حديثا، والحرب العالمية الأولى تسبق الثانية على مستوى السرد أيضا، ففى لحظة الحضور الحكائى لا يجد طه عمدة المنتهى تفسيرا لاعتداء أهالى القرية على البوليس إلا أنهم لم يعوبوا يحتملون ضغط الحرب العالمية الثانية والاحتلال واختفاء أبنائهم بحجة التجنيد، هذا الواقع الحضورى سبقه واقع حضورى آخر فى مفتتح الرواية عن أحداث حرب فلسطين وعودة رشدى منها جريحا، وهكذا تأخذ الحبكة حريتها فى الإنتاج الشخصى

والحدثى، معنى هذا أن الرواية تشبه التاريخ ولا تشبهه على صعيد واحد، تشبه التاريخ عندما تعمل على إنتاج مجموعة من الأحداث التى يجمعها رابط زمنى وسببى مطلق، ولا تشبهه عندما تتخلى عن هذه الزمنية فى ترتيب الأحداث أو استدعائها، كما لا تشبهه عندما توظف أداتين فنيّتين فى الترتيب أو الاستدعاء هما : السرد والحوار.

إن هالة البدرى فى (منتهى) كانت منتجة (خيال) أو (تخييل) بالدرجة الأولى، ففى كل دفقة تعبيرية على مستوى السطح، يصحبها دفقة نمطية على مستوى العمق فحواها : (أنا أتخيل) (أنا أتخيل)، والمتلقى لا يجد مقرا من مسابقتها فى ذلك مرددا فى مستوى العمق - أيضا - (أنا أصدق) (أنا أصدق)، بل إنه يتجاوز هذا التصديق المضمّر إلى عملية ابداعية موازية للعمل الروائى، حيث يحاول استحضار الهوامش الغائبة التى صاحبت ملفوظ الرواية وأعطته خصوصيته، معنى هذا أن الأدبية أصبحت قدرة على الحكى المشترك بين طرفين : المبدع والمتلقى.

إن مشاركة المتلقى فى الإنتاج تأتى من توقعه بأن الكاتبة قد عاشت هذا الواقع الذى قدمه عملها الروائى - على نحو من الأنحاء - وليس من الضرورى أن تكون المعاشة حرفية لكنها معاشة وجودية، أو معاشة بالرؤية العميقة الشاملة التى تتحرك

من الحاضر للغائب، ومن المشاهد لغير المشاهد، ومن الخيالى للواقعى، ومن المباشر لغير المباشر، وليس مطلوباً من الإبداع أن يصرح بهذا الموقف الداخلى الخالص، وبالمثل ليس مطلوباً من المتلقى أن يصرح بمثل ذلك - أيضاً - لكن الطرفين يعيانه تماماً ويتعاملان معه بصفة مستمرة عند الإنتاج وعند الاستهلاك.

(٤)

وإذا كان المؤلف فى الخطاب الروائى أن تكون الشخصيات أداة إنتاج الحدث، فإن (منتهى) تجاوز هذا المؤلف لتجعل المكان صاحب الدور الرئيسى فى إنتاج الأحداث والشخصيات معاً، فهذه القرية الصغيرة فى ريف مصر أنتجت كما وافرا من الشخصيات الذين بلغ عددهم مائة وثلاث عشرة شخصية، منها اثنتان وسبعون شخصية من الذكور، وإحدى وأربعون شخصية من الإناث بنسبة ١.٧ : ١، ومجموع الشخصيات من أبناء هذه القرية، أو الوافدين عليها تحولوا إلى عنصر فى تكوينها البشرى حتى ولو كانوا قادمين من أوربا مثل ماري زوجة عبد الحكيم، ولا ينفى هذا أن تنتهى قد سمحت لها بالرحيل إلى موطنها مرة أخرى، لكنها فى هذا السماح استبقت رباطاً أبدياً يربطها بها،

لأنها رحلت ومعها عديلة ابنة عبد الحكيم محملة بالانتماء لهذه القرية التي خرجت منها خروجاً دامياً، وظل الحنين يشدها إلى الدوار الذي شهد طفولتها الأولى.

ويلاحظ أن غالبية الشخوص تحضر روائياً من خلال أسمائها، حتى بلغ تردد الأسماء في الرواية ألفاً ومائة وثمانية وستين اسماً، وهو تردد ضاغط إعلامياً على المتلقى لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخوص التي تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها.

لكن من بين هذه الشخوص نلاحظ أن هناك شخوصاً بعينها تأخذ محورية حديثة أو حكاية تعطيها صفة (البطولة)، وأن هناك شخوصاً أخرى تتوارى وراء الأحداث أو في ظلالها مما يعطيها بعداً هامشياً أو مساعداً، نظراً لتقلص وظائفها بالنسبة للشخوص المحورية، أو لنقل إن الشخوص المحورية لها وظائف مركبة تجمع بين الفاعلية والمفعولية، بينما تأتي الشخوص الهامشية بسيطة تميل إلى المفعولية غالباً.

ويمكن ترتيب الشخوص المحورية حسب كثافتها الترددية على النحو التالي :

١ - وديدة	(أم عبد الله)	١٣١ مرة
٢ - طه	(أبو عبد الله)	١١٦ مرة

٢ - عديلة (أم طه) ٨٧ مرة

٤ - عبد الحكيم ٤٦ مرة

٥ - عبد القادر (أبو طه) ٣٩ مرة

٦ - رشدى ٢٩ مرة

٧ - حيدر ٢٨ مرة

أما التردد التكويني فإنه يدور حول عائلة المصيلحي صاحبة السلطة والسيادة فى (المنتهى)

١ - الحاج عبد القادر العمدة الكبير

٢ - عديلة زوجة الحاج عبد القادر

٣ - طه ابنهما الكبير

٤ - رشدى

٥ - عبد الحكيم أشقاء طه - أبناء الحاج عبد القادر

٦ - حيدر

٧ - وديدة زوجة طه

والمؤشر الإحصائى يدفع بوييدة إلى مقدمة الشخص، بل إن المؤشر الكيفى يؤكد هذا التقديم، فهى ليست زوجة طه المصيلحي عمدة المنتهى فحسب، بل إن وظائفها الأساسية والهامشية تؤكد فاعليتها فى نمو الحدث وتطوره، برغم ما يشوب هذه الفاعلية من السلبية فى بعض الأحيان، إذ إن هذه

السلبية التى تنتجها بنية السطح تتول إلى إيجابية عميقة، حتى يمكن القول إنها بهدونها وحبها لمن حولها وما حولها، تكاد توجه غالبية الحدث داخل منزل العمدة (طه)، بل تشارك - أيضا - فى توجيه الحدث خارج المنزل، حيث استحوالت إلى رمز الخصوبة، وهى الخصيصة التى تحلق فى فضاء الريف المصرى على مستوى الأرض والحيوان، ثم البشر، من هنا دخلت دائرة (الخرافة) وأصبح (خلاصها) المتخلف من ولادتها أداة أو وسيلة تستعين بها النساء العواقر لتحل فيهن الخصوبة بعد الجذب.

ثم تأتى شخصية العمدة (طه المصيلحى) تالية على مستوى الكم، وإن انقسم الكيف إلى قسمين، المشاركة الكيفية داخل المنزل، والمشاركة خارجه، ففى القسم الأول تظل الغلبة الكيفية لوديدة، بينما خارجه تتغلب الفاعلية لـ طه تبعا للواقع النوعى فى الريف واحتكار الرجل للسلطة والفاعلية فى توجيه الحدث العام، ذلك أن طه كان مجسد السلطة الوراثية، لكنه تجسيد يتعالى على مكونات (العمدة) فى الوجه البحرى فى ريف مصر، وما يمثله هذا العمدة من قهر محدود مكانيا وزمانيا يوازى القهر المطلق على مستوى الواقع كله، ومن هنا دخلت شخصية طه دائرة (المخلص) الذى تعلقت به آمال قريته اجتماعيا واقتصاديا وأخلاقيا، فهو يكون مع زوجته وديدة ثنائية تكاملية تكاد تتول

إلى نوع من التوحد الذى يرتفع بهما إلى طبيعة تجريدية برغم تجسدها تكوينيا وحدثيا.

الشخصية المحورية الثالثة (عديلة) زوجة العمدة الكبير (عبد القادر)، ومكونات هذه الشخصية مزوجة تجمع بين ما حملته معها من عالم المدينة وبيئتها الحضرية بتقاليدها ذات الجنور التركية، وما جاءها من عالم الريف الذى دخلته مبكرا عند زواجها من الحاج عبد القادر قبل أن تبلغ مبلغ النساء الناضجات، وهذه الضدية التكوينية طبعت سلوكها العام بضدية تنافرية، فهى تصر على ذهاب أبنائها للتعليم فى أوروبا، بينما تعيش فى عالم الخرافة الريفية عن الأحجية والأعمال لحل مشكلاتها العائلية، كما سيطرت هذه الضدية على سلوكها داخل منزل العمدة، حيث تبدو - فى الظاهر - متسلطة على كل أفراد الأسرة، ومتحكمة فى دبة كل نملة فيه، بينما الواقع الفعلى يؤكد أن موجهة السلوك والحدث فى المنزل هى وديدة سواء كان التوجيه بالسلب أو بالإيجاب.

ثم يأتى عبد الحكيم فى المرتبة الرابعة لتستحضره الرواية من خلال بنوته للحاج عبد القادر وعديلة، وأخوته لطفه عمدة المنتهى، وقد عمد الخطاب الروائى إلى تعميم هذه الشخصية فلم يكشف عن مكوناتها إلا على وجه الإجمال، ومن هنا كان انتحار

عبد الحكيم نوعا من الدرامية المساوية غير المبررة، بل يمكن القول إنه انتحار مغلق على ذاته يرتفع بالشخصية إلى إطار الأبطال المساويين في الأساطير القديمة، وقد انسحبت هذه الأسطورية من عملية الانتحار إلى نتائجها المباشرة حيث استحال عبد الحكيم من طبيعته الوجودية المحدودة، إلى كائن خرافى يعيش بعد الموت ويمارس الحضور ليلا ليستكمل مهمته الوجودية السابقة، وربما احتفظ الخطاب لهذه الشخصية ببعض مكوناتها للأجزاء التالية، وهو ما أظن أن العمل الذى بين أيدينا يبشر به؛ إذ يطرح هذا الحضور الأسطورى إمكانية الحضور الفعلى بعد ذلك.

ثم يأتى عبد القادر العمدة الكبير والد طه وعبد الحكيم وحيدر ورشدى، وقد تحرك الخطاب حكايا للوراء ليستحضر الشخصية إلى منطقة الأحداث، ثم ليكشف عن جانب من سلوكها النفعى الذى يسعى إلى الجمع بين السلطة الإدارية فى (العمدية) والسلطة العلمية فى توجيه أبنائه لتحصيل العلم فى أرفع درجاته فى مصر وأوروبا، فطه إلى الأزهر، وعبد الحكيم إلى الطب، وحيدر إلى الحقوق، ورشدى إلى الحربية، والسلطة الاقتصادية بقهر الفلاحين على مالا يطيقون، فعبد القادر كان مجسد السلطة القهرية التى أدت به إلى العزل من منصب

العمدية، واللافت أن عبد القادر قد عزل من العمدية لظلمه لبعض الفلاحين، وأن ابنه طه قد عزل عن العمدية لدفاعه عن بعض الفلاحين من ظلم الشرطة.. فهذا الواقع الريفى كان يسمح لأفراده بأن يظلم بعضهم بعضا أحيانا، لكنه لم يكن يسمح إطلاقا بمواجهة السلطة البوليسية مهما بالغت فى قهرها وظلمها لأبناء الريف.

ويأتى رشدى فى المرتبة السادسة كنيا، وأهمية حضور الشخصية فى أنه وسع دائرة المنتهى لتلتحم بفلسطين، مضيئة بذلك خطأ وطنيا وقوميا على صعيد واحد، وأهمية هذا الخط الحكائى دفعت به إلى مفتتح الرواية، حيث عودة رشدى من الحرب مشحونا بالآلم الجسدى والنفسى، وقد حرص الخطاب على استبقاء هذا الخط فى جسد الأحداث، حيث امتدت (المنتهى) إلى (الأسكندرية) التى يسكنها رشدى ويعيش فيها حصارا نفسيا شبيها بحصاره المادى فى حرب فلسطين فكان مثل (الهامة) التى تحلق فى سماء الوطن طلبا للثأر. أما حيدر صاحب التردد الأخير - أحد أبناء عبد القادر - فهو ممثل خط المعرفة القانونية فى الرواية نون أن يمارس هذه المعرفة حديثا على مستوى الحبكة وعلى مستوى المضمون، وهو ما يعنى أن الشخصية مهيأة لأداء مهمة أخرى، بل إن الحدث الروائى يكاد

يعمل على السخرية من هذه المعرفة القانونية عندما خدع حيدر فى زواجه الأول، حيث تم استبدال المرأة التى شاهدها للزواج منها بأخرى، وهى خديعة منتشرة فى الريف كثيرا.

أما المهمة الأخرى التى نلاحظها للشخصية، هو أنها أتاحَت تسرب خط من الرومانسية إلى الخطاب ليخفف من شحنته الاجتماعية الحادة، حيث رصد الخطاب علاقة الحب التى جمعت بين حيدر وزوجته إقبال، وفى هذا الخط تم فتح طريق فرعى للجمع بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، وامتزاج الدماء بينهما، إذ إن إقبال تنتمى إلى فرع مسيحي يصل بين المنتهى وإيطاليا.

(٥)

إن تقديم الشخص كمتساو وكيفيا يصاحبه تقديم جسدى بعيد عن الكم والكيف معا، لكنه متمم لهما على نحو من الأنحاء، إذ إن التقديم الجسدى كان مشاركا فى إنتاج الشخص من ناحية وموجها لها على مستوى الحكى من ناحية أخرى، على معنى أن التكوين الجسدى كان أداة روائية لها ضغطها البالغ على المتلقى فى عملية (التخيل) المزبوجة التى أشرنا إليها، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقى كل خبرته بشخصه على كافة المستويات، فلا تكاد تغفل شخصية من الشخص التى عرضنا لها من

تقديمها جسديا .

واللافت أن الشخصية الأولى في الحضور الكمي (وديدة) لم تحظ بكم وافر من الوصف الجسدى برغم أن الخطاب وجه عناية كبيرة للوصف الداخلى ومؤشراته السلوكية، بل إن اختيار المؤشر الإعلامى للشخصية (وديدة) كان مؤشرا على التكوين الداخلى لا الخارجى وهنا قد يطرح المتلقى على نفسه تساؤلا مضمرا عن إهمال الخطاب الروائى لاستكمال مجموع الموصفت الخارجية أو الجسدية لوديدة، فلا يجد إجابة قريبة إلا أن هذه الشخصية بخيلة على المنتهى، فهى تحمل مواصفات يبيئتها القادمة منها، وهى مواصفات تقترب إلى حد كبير من مواصفات أهل الريف عموما والمنتهى خصوصا، وبرغم القرب الوصفى فإن وديدة بخيلة على المنتهى فلا بد من وجود فارق ولو ضئيل يؤكد هذه المفارقة، دون أن ينفى ذلك أن وديدة قد دخلت عالم المنتهى لتصير واحدة من مفرداته داخليا وخارجيا .

إن كل الموصفات الجسدية التى يمكن أن يحيطها المتلقى أن وديدة امرأة رشيقة، وهى صفة غير مالوفة فى بنات الأسر فى الريف، وقد حرص الخطاب على إظهار هذه المفارقة :

«وعكس نساء الدوار جميعهن كانت وديدة رشيقة فى زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشقاء وتفاخرت فيه نساء طبقة الريف

الوسطى بالسمنة دلالة على رغد العيش وكثرة الخدم»^(٣).

كما أن الوصف الروائي أضاف إلى هذا التكوين الكلى لون عينيها العسليتين، وشعرها الكستنائى، وذلك من خلال العلاقة الوراثية بين وديدة وابنتها قمر : «ورثت قمر هدوء وديدة وعينيها العسليتين وشعرها الكستنائى»^(٣)

وقد استعاض الخطاب عن الإغراق فى الوصف الجسدى الخارجى بالوصف الداخلى الذى يحيل وديدة إلى تكوين معبأ بالحب والحنان الذى يشمل الواقع حولها، وقد بادلها هذا الواقع حبا بحب وحنانا بحنان، بدءا من عبد القادر وعديلة وانتهاء بمجموع أعضاء أسرة المصيلحى، ويدخل فى هذا الإطار مجموع أفراد المنتهى ممن لهم صلة بدار العمدة من قريب أو بعيد، بل إن هذا التكوين العاطفى لوديدة يمتد إلى عالم الطير : «رأى وديدة وسط الحوش وسرب البط الصغير يمشى وراعها كانت قد فتحت له باب الحظيرة تتقدمهم الأم نحو قنّها، والحمام يهتف حول يديها يلتقط منها الحب فى إصرار غير خائف»^(٤)

ويبلغ تأثير وديدة أقصاه عندما تنعكس مشاعرها الداخلية على الطبيعة الخارجية، فذبول الطبيعة ذبول لها، ونضرتها نضرة لها : «تفتح وديدة مثل كائنات الطبيعة فى مواسم بعينها، وتذبل فى مواسم أخرى، تماما مثل شجرة السنط

الوارقة بجوار عتبة الباب الكبير» (٥)

وعلى عكس وديدة فقد حازت شخصية (طه) كما وافرا من الوصف الجسدى، لكن هذا الوصف موظف للكشف عن التكوين الداخلى للشخصية، فهو «طويل، صلب البنيان، عريض الصدر، نوساعدين قويين، وكفين نفرت عروقهما، عاشرت الشمس فى المدى الفسيح صيفا وشتاء»، فاشتعل البرونز على جبهته وأنفه، له عينان سوداوان ثاقبتان، يركزهما فى بؤبؤ المتحدث إليه فيريكه نون ننب جناه، وأنف حاد وفم واسع تحرسه شفتان فيهما زرقه، وشعر أسود كثيف يختفى دائما تحت عمامة بيضاء» (٦)

ولم يكتف الخطاب بهذا الوصف الخارجى أو الجسدى، فأتبعه بوصف داخلى يساعد فى تحديد الطبيعة التكوينية لهذه الشخصية المحورية، فهى منذ مولدها تؤثر عالم (الفلاحة)، وعازفة عن السلطة فى كافة أشكالها، وبخاصة (العمدية)، كما أنها عازفة عن اللهو والسمر مع الإخوة والاصدقاء، وعازفة عن نمط الحياة الحضرية، ومن ثم لم تسع إلى زيارة الأخوال فى القاهرة لنفورها من طبيعة الحياة التى يحيونها.

إن هذه المكونات الداخلية قد انعكست فى مسلك الشخصية العام والخاص، فقد استطاع «بحكمته أن يحل مشاكل قريته

نون اللجوء للبوايس إلا فى القليل النادر، ساعده نجاح تجاريه واتساعها على امتلاك سطوة المال ونفوذه أيضا، حتى إنه اعتاد على استكمال المشروعات العامة فى الناحية عندما تتوقف بسبب عجز الميزانية - أمن طه المصيلحى أن العمل هو السبيل الوحيد إلى تحرر الفلاحين لذلك شارك الفلاحين مناصفة فى مشروعات صغيرة كثيرة بالمال وهم بالعمل، ولم يترك بيتا فى المنتهى دون أن يشتري له جاموسة أو بقرة يتتفع بلبنها، ثم يبيعون وإيدها مناصفة فى الريح معاً» (٧)

«كان يمتلك هذا الشيء الريانى الذى ينفذ إلى قلب من يتعامل معه مباشرة، ساعد على هذا صوت هادئ ووزانة، وقدرة عالية على التحكم فى انفعالاته، وقد كان مسموع الكلمة فى الناحية كلها» (٨).

أما عديلة فلم تأخذ حقها كاملا من الوصف الجسدى، مثلها مثل وديدة، وهو ما يؤكد ملاحظتنا سابقا من أن البخلاء على المنتهى - برغم انخراطهم فيها - يعمل الخطاب على إنجاز مواصفاتهم الجسدية فى أضيق مساحة تعبيرية، فعديلة صاحبة الأمر والنهى فى دار العمدة لم يصفها الخطاب مباشرة، وإنما من خلال وصف إقبال الصغرى ابنة حيدر : «لها عينان زرقاوان مثل جبتها عديلة، اتخذتا شكل اللوزة المقلوبة، وانتشت رموشها

إلى أعلى فى استدارة أكملت جمال التصميم»^(٩)

الشخصية الرابعة عبد الحكيم - ابن المنتهى - ومن هنا أفاض الخطاب فى رصد مواصفاته الجسدية : «دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر كثيف ومجدد بذات عناية كبيرة فى تصفيفه الخلف - له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح وشفتان غليظتان وكفان ناعمتان، مع إصبع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح»^(١٠)

والواضح أن الخطاب قد حرص على أن يرث عبد الحكيم بعض مواصفات والده الجسدية فى لون العينين والشعر ودقة الجسم، بينما اختص عبد القادر بصفات أخرى تهز هذه العلاقة الوراثية أو ربما تنقلها إلى الجد الأعلى، فعبد القادر أغنى أغنياء الناحية، جميل وخيال «برم شنبه الرفيع، وتاكّد من صلابته ... رقيق الجسم، نحيل، له وجه مستدير، وعيان سوداوان واسعتان لا يستقر بؤبؤهما، وأنف رفيع يشبه ثمرة البلح الزغلول بلا انحناءات، يجلس تحته - مرتاحا - فم واسع نوشتين رفيفتين، تقطع السفلى منه ثغرة واضحة تشبه طابع الحسن الرابض فوق نقته وله شعر أحمر مجعد أورثه بعض أولاده وأحفاده»^(١١)

وإذا كنا قد لاحظنا أثر الوراثة فى مواصفات عبد الحكيم،

فإن هذا الأثر يكاد يتلاشى مع رشدى، إذ إن مكوناته الجسدية التى استحضرها الخطاب تؤهله للوظيفة الروائية وهى (ضابط فى الجيش المصرى) فله «هيئة رياضية مفتون بتميمتها، ووجه مستدير أحمر البشرة، يحمل آثار النعمة وإرهاق السفر يومض بلمحات مصرية رغم القسَمات المختلطة وأون عينيه الزرقاوين وشعره الأسود وحاجبيه الكثيفين اللذين يضيفان إحساساً بالقوة على صاحبيهما» (١٢)

وتعود الوراثة إلى الانتظام فى مواصفات حيدر، وهى وراثة تمتد إلى الأب والأم معاً؛ فهو شاب يافع متدفق الحيوية والصحة «أخذ عن أبيه ملامحه الدقيقة، وعن أمه اتساع العينين وزرقتهم، وسواد شعرها الفاحم» (١٣)

إن متابعة خط المواصفات الجسدية تخلص إلى أن عناية الخطاب فى هذا الخط كانت مسلطة على المنتمين للمنتهى انتماء مباشراً مع إهمال الشخص الوافدة أو الدخيلة إهمالاً جزئياً أو كلياً، ومن ثم نلاحظ امتداد هذا الخط الوصفى إلى (نعمة) ابنة الحاج عبد القادر (ص ١١) وكوثر ابنة طه (٢٣) ونازلى ابنة طه (٣٣) ومحمود ابن طه (١٧٩) وقمر ابنة طه (١٦٨) وأم حسبو إحدى الفلاحات (١٨٩) ومدبولى أحد الفلاحين (١٩٣) وبنورة ابنة طه (٢٢٢) وانتماء خط الوصف الجسدى للمنتهى وإغراقه

فى هذا الانتماء انتقل به من عالم البشر إلى عالم الحيوان حتى إنه يصف أحد العجول بقوله : «قلب العجل ساقيه الخلفيتين، ويرطع على الطريق، وعيناه السوداوان المستديرتان مفتوحتان على المدى، رشيق أشبه بغزال يرى له شعر ناعم مازال يكشف عن لون جلده الأحمر» (١٤)

والملاحظ أن خط الوصف الجسدى أو الشكلى عموما يمتد فى معظم دققات الرواية، وإن انحاز أحيانا إلى منطقة الأنوثة، وبخاصة عندما يتناول منطقة (الثدى) التى أغرق فيها الخطاب، فلم تقلت مجموع النسوة التى تعرض لهن من رصد هذه الظاهرة الأنثوية البارزة، فإذا أرابت الجدة عذيلة أن تعبر عن نضج بنات طه وتحملهن للمسئولية، لم تجد إلا هذا المؤشر الجسدى، فعندما تعتذر أمهن وديدة عن تصرفهن المتمرد على جدتهن قائلة : (أطفال) ترد عليها الجدة عذيلة : «صغيرتهن .. بزها فى صدرها فى حجم الرمانة، يخرق عين الشمس .. يا وديدة !!» (١٥)

وعلى هذا النحو تستحضر الصياغة مواصفات ثدى وديدة (٢١٠) (٢٢٠) (٢٢٥)، ونهدى نعمة المشدودين إلى أعلى، المستفزين لمن يحادثها (١٧٧)، وأثناء نساء المنتهى على وجه العموم (٦٣) (٢١٧) ونهدى رحية على وجه الخصوص، فلها

«نهدان ينشران حربتيها ويتحديانه - أى رجل - من تحت جلاباب رخيص مزركش» (١٨٩)، ثم يمتد هذا الرصد الجسدى إلى خارج المنتهى إلى (دمياط) المعروفة بنمو أئداء بناتها مبكرا. (١٤٠) بل العناية بهذا الخط الوصفى تصل إلى الحيوان، حيث رصد ضرع الجاموسة وحلمتها (٣١).

إن هذه العناية لا تنحصر فى الناتج الأنثوى بطاقته الإغرائية، بل تتجاوز ذلك إلى ناتج أعم، وإن كان منتما للأنوثة أيضا - هو (الأمومة) يكون الثدى فيها هو حلقة الاتصال بين الفرع والأصل، ومن هنا كان فقد الأبناء فى الحرب يدفع بالتوتر إلى منطقة الحنان والرى الطفولى (الأئداء) (٢١٧)، بل إن الخطاب يحتفظ لوديعة بخصوبة الثديين انتظارا لأى طارئ جديد يحتاجهما حتى ولو لم يكن من صلبها، فإقبال ابنة حيدر لم تجد لها أما عند مولدها، فكان ثديا وديعة نبع الحليب الذى ارتوت منه (٢٢٥).

(٦)

لاشك أن المكان يلعب دورا أساسيا فى أى عمل روائى، لكنه لا يزيد على غيره من العناصر الأخرى مثل الزمان والشخوص والحبكة والمحتوى، لكن المكان فى منتهى يجاوز هذا الدور، حيث

يصبح صاحب السيادة المطلقة فى إنتاج الشخصوس والأحداث، بل إنه ينتج السرد والحوار والوصف، ومن هنا جاء المؤشر الخارجى للرواية (منتهى) الذى يحاصر المتلقى فى هذه المساحة المكانية، ثم يأخذ بيده إلى عالمها الداخلى والخارجى، السطحى والعميق، فينشئ بينه وبين المكان علاقة حميمة تتجاوز علاقته بالشخوص والأحداث ذاتها. معنى هذا أننا إذا حاولنا أن نحتكم إلى التقاليد الكلاسيكية فى التعامل مع الخطاب الروائى الذى يهتم اهتماما بالغا بالشخوص وبورهم الأساسى أو الثانوى، فإننا نقول إن البطولة المطلقة فى هذا العمل الروائى كانت للمكان (منتهى) الذى سبق أن حللناه فى صدر هذه الدراسة بوصفه بنية لغوية كثيفة الإنتاج، متعددة الإشارة.

إن منتهى قد استحالت - فى منطق الحكى - إلى كائن متضخم فى العمق، وإن كان محدودا فى السطح، وهذا التضخم يأخذ طبيعة تحويلية بين البشرية وغير البشرية فمن المنتهى ينتشر الخصب والحياة، وفيها يحل الجذب والموت، وإليها ينتمى الزمن بتحولاته، والمناخ بتقلباته، وكأنها عالم مغلق على ذاته.

إن التضخم جعل المنتهى مساحة للإرسال والاستقبال على صعيد واحد، من ثم احتملت ظواهر الحزن والفرح «وسهرت المنتهى ليلة من أسوأ لياليها» (٩٧) «عشش المساء فى أزقة

المنتهى» (١٠٢) «وانطلق الغناء جماعيا ملطعا في سماء
المنتهى» (٩٦).

إن المنتهى إذا أرسلت كل هذه المشاعر الضدية، فإنها -
أيضا - كانت مستقبلة لها، فالحكى يرصد دخول الهجاة إلى
المنتهى للانتقام منها : «وجاء فريق جديد نخل المنتهى مستفزا
ترباها، ومعفرأ فضاها بما يثيره من صيحات وشتائم» (١٤٩)
«راوغ الأمل المنتهى عن بعد» (١٧٥).

إن أهمية المكان كمية وكيفية على صعيد واحد، فالمكان يتسع
لاستيعاب مجموعة من الشخوص التى سبق أن أشرنا إليها
كميا، لكن المؤشر الكمي يخفى وراءه كثافة عددية نتيجة لأن
معظم الشخوص تدخل دائرة الأبوة أو الأمومة، مما يعنى أنها
تمثل أسرة كاملة بكل كثرتها العددية الريفية، وعلى مستوى
الكيف فمعظم الشخوص لها وظيفة فى الرواية تتحرك فى ثلاثة
مستويات : فاعلة - مفعولة - محايدة بين الفاعلية والمفعولية،
لكنها على كافة مستوياتها تأخذ شرعية وجودها ووظيفتها من
عالم المكان، حتى أصبحت الشخوص تعرف بالمكان لا بنواتها
ولا بوظائفها، أو لنقل إن المكان يمثل خطأ أساسيا فى مكونات
الشخوص، فالسرد يستدعى مجموعة (العمد) الذين تولوا
السلطة فى (منتهى): (تمام) الجد الأكبر، ثم (عبد القادر) ثم

(طه)، ولا يستدعيهم السرد بوصفهم عمداً، وإنما بوصفهم عمداً للمنتهى : «حين نوى الرصاص فى مكتب الحاج عبد القادر المصيلحى عمدة المنتهى»^(١٦)، ويقول طه مؤكداً هذا الانتماء المكانى بوصفه إضافة له : «أنا عمدة المنتهى يابنى أوسع»^(١٧) لكن يبدو أن المكان له طاقته الاختيارية فى تعميق العلاقة بينه وبين شخوص أو أحداث بذاتها، فإذا كانت المنتهى تحتضن شخوصها على وجه العموم، فإن لعائلة المصيلحى وضعاً خاصاً وقد أثرت المنتهى أن تستقر السلطة الإدارية فيها؛ فإذا خرجت العمدة من عائلة المصيلحى، فإنه يعنى انفصال السلطة عن المنتهى ذاتها، فعندما يستحضر السرد شخصية الشيخ إبراهيم الدسوقي رشدان الذى تولى منصب العمدة فى مرحلة مؤقتة من تاريخ المنتهى، لا يستحضره إلا بوصفه (العمدة) لا (عمدة المنتهى) : «ثم دخلوا بيت العمدة الشيخ إبراهيم بسوقى رشدان»^(١٨).

بل إن الواقع المكانى إذا أراد استيعاب شخصية محورية كشخصية (وديدة) من خارج دائرته فإنه يوجه السرد إلى تنسيق الأحداث بحيث يتم عقد علاقة قرابة أو مصاهرة بين الشخصية الطارئة وبين شخوص المنتهى، والربط الشخصى أداة للربط المكانى، فالسرد يستدعى زواج نعمة بنت الحاج عبد

القادر ويقدمه فى إطار من الدرامية البالغة حيث يقتل زوجها وهو بين يديها فى ليلة عرسهما، ويترتب على ذلك أن تتزوج نعمة من عمدة قرية الحور المجاورة المنتهى، ويكون هذا الزواج أداة لزواج وديدة الابنة الكبرى لعمدة الحور من طه شقيق نعمة.

وكذلك الأمر بالنسبة لعديلة، فبالرغم من أن نشأتها كانت خارج إطار المنتهى، فإنها لا تصبح من منتجات هذه القرية إلا لأن جدتها لأمها من منتجات المنتهى، أما نزيهة زوجة رشدى فإن السرد لا يفصح تماما عن بيئتها المكانية، وكل ما يمكن استخلاصه أنها من أسرة ثرية محفوفة بالخدم والوصيفات، ومن ثم حازت مساحة ترددية ضئيلة حيث تردد اسمها سبع مرات فقط، ولم تأخذ وظيفة إيجابية إلا فى كونها أداة لزواج حيدر من إقبال.

ويلاحظ أن الغرباء الوافدين على المنتهى إذا لم يدخلوا فى علاقة كاملة معها فإنها تلفظهم، وبخاصة إذا انقطعت العلاقات التى جاءت بهم إليها؛ (قمارى) زوجة عبد الحكيم غادرت المنتهى بعد انتحار زوجها ولم ترجع إليها ثانية، بينما عادت ابنتهما عديلة عندما كبرت وشدها الحنين إلى جنورها الأولى فى هذا الواقع المكانى.

وبالرغم من أن بعض الشخصيات المحورية من منتجات هذه

البيئة المكانية قد غادروها مثل عبد الحكيم وحيدر ورشدي فإن هذه البيئة ظلت مركز جذب لكل منهم، وظلت موجهة لفاعلياتهم ووظائفهم في الحبكة، بل إنها ظلت الرحم الذي يعودون إليه لتحصيل الهدوء النفسى والجسدى، وهو ما أكدته عديلة الجدة إذ إنها تدرك أن حل أية مشكلة لشخصية من هذه الشخصيات إنما يكون بالعودة إلى هذا المكان، وهو ما يجعل العلاقة بين المنتهى وشخصها نوعا من التوحد، وأى خروج منها هو نوع من التمزق والمعاناة النفسية الحادة، وإن حافظ هذا التوحد على إعلاء المكان وإعطائه قدرات تكوينية جسديا ونفسيا لمفرداته من البشر وغير البشر، فالعلاقة بين المكان والبشر أصبحت علاقة تضافيفية تجمع بينهما على مستوى الأمومة والبنوة : «فالنساء في المنتهى كن يبسن قبل أن يصلن إلى سنها (أى رحية إحدى الفلاحات) هذا وتكون الواحدة منهن قد عرفت عشر أو خمس عشرة ولادة حسب الظروف» (١٩) «قوامها ممشوق مثل سائر نساء المنتهى اللاتي لم يعرفن السمنة قط، أو يذقن أوجاع الظهر» (٢٠).

إن مشاركة المكان في الحبكة والموضوع تجاوزت حدود مساحته التنفيذية، إذ إن المنتهى في تقلباتها التاريخية تصبح تلخيصا للواقع الوطنى فى مصر كلها، فهى لا تفقد استقلاليتها

الحديثة إلا لتشارك فى الخط الوطنى العام، وفيما عدا ذلك فإنها تكاد تنفلق على نفسها، وربما كانت جنازة عبد الحكيم أكثر تجليات المنتهى فى فاعليتها الوطنية : «بذرت المنتهى بشباب يصرخ بالثأر والاستقلال» (٢١).

وتأكيدا لسلطة المكان فى إنتاج الروائية، نلاحظ أن الخطاب يعمل على تحويل المنتهى من بعدها الواقعى إلى واقع فنى، أو (فلكورى) به تعرف الشخص، وبه تحدد مكانتها الاجتماعية، ففى مناسبة زواج حيدر تردد الفلاحات أغنياتها قائلة :

يا خاتم نهب يا عريسنا يا حاكم على المنتهى (٢٢)

إن مركزية المنتهى على مستوى المكان لم تمنع الخطاب من الانتشار المكاني فى مصر وخارج مصر، وإن ظلت مجموعة الأماكن الطارئة امتدادا للمكان المركزى على نحو من الأنحاء، ففى داخل مصر تحضر أماكن : التل الكبير - الاسكندرية - الحور - العزيزية - المساهنة - المغربلين - العباسية - البدرشين - العياط - روضة المنيل - دمياط - رمسيس - سنباط - روض الفرج - القاهرة. ثم يجاوز الاستدعاء المكاني مصر إلى السعودية أحيانا والكويت أحيانا أخرى، ثم فرنسا وإيطاليا.

أما فلسطين فحضورها فى الخطاب الروائى مرتبط بالخط

الوطني الذي تفجر من المنتهى مجسداً في رشدى، ومن هنا ترددت أماكن : إسرائيل - تل أبيب - الدنجر - كفار داروم - بيروت إسحق - غزة - بئر سبع - بركة العمارة - دير سنيد - المجدل - نجبا - نيتسانيم - بيت جرين - الخليل - العسلوج. إن هذه الكثافة المكانية تظل في إطار تنمية المنتهى اجتماعياً وثقافياً ووطنياً، فمجموعة الأماكن الفلسطينية توافدت إلى الخطاب الروائي من خلال الوظيفة التي حددها الخطاب لشخصية رشدى ابن المنتهى لحما ودما الذي شارك في هذه الحرب المقدسة التي دارت رحاها في أرض فلسطين.

أما مجموعة الأماكن التي استدعاها الخطاب في ريف مصر فإنها جاءت موظفة لأمرين: الأول تنمية العلاقات الاجتماعية بين المنتهى وبين ما يجاورها من القرى، والثاني تأكيد الخط الوطني في التمرد ضد السلطة الخارجية الممثلة في الاستعمار الانجليزي» مثل (العريضة، والبدرشين، والعياط).

أما القاهرة والأسكندرية فكلتاهما مستدعيان من المنتهى لإضافة عناصر البهجة التي تنفرد بها المدينة، كما حدث في زواج حيدر، أو إضافة مفردات جديدة قد تتحول إلى واحدة من مفردات المنتهى وقد تلفظها مثل عريس (قمر)، وقد تكون مجرد امتداد مكاني للمنتهى كالأسكندرية التي استقر بها رشدى لئون

أن ينفصل عن بيئته المكانية بحال من الأحوال.
أما الأماكن العربية (السعودية والكويت)، فإنها تمثل مؤشرات على ظاهرة اجتماعية استفاضت بعد ذلك، هي اغتراب المصريين بحثاً عن المال في رحاب البترول، على عكس الاغتراب في أوروبا الذى كان طلباً للثقافة والمعرفة، وهذا وذاك يمثل إضافة إلى الواقع المكانى للمنتهى.

(٧)

إن حيازة المكان للبطولة تنحسر شيئاً ما عن المنتهى لتدخل ساحة مكانية محدودة هي (دار العمدة) ففي هذه الدار تتحرك الأحداث منتشرة هنا وهناك مكونة شبكة كاملة من العلاقات المعقدة أو البسيطة التى تجمع بين الشخصوص أو تباعد بينها حسب المسار الحكائى واحتياجاته الدرامية.

إن دخول دار العمدة دائرة البطولة تبعثه عناية فائقة من الخطاب ببنائها الشكى داخليا وخارجيا منذ أن تدب فيها الحركة مع الصباح إلى لحظة السكون الليلى، حيث يمتزج السرد بالوصف لينتج دارا ريفية من الطراز الأول، لكنها ريفية من نوع خاص فيها نكهة السلطة، وعبير العراقة، وملامح الثراء، حيث تم إنشاؤها على خمسة من الفدابين تجمع بين المبنى

الرئيسى وزربية المواشى، والسباط والشكمة، والمكونات الداخلية التى حازت غرفة طه منها مساحة صياغية خاصة فهى «مفرودة الكلة السماوية اللون، مفتوح شباكه البحرى، معلق ضوءها» (٢٣).

ولا تكاد لحظة زمنية تعيشها هذه الدار تمر دون أن تتنازل حقها من الوصف، حتى لحظة النوم : «عكس الفانوس المعلق على باب السوياط أضواء وخطوطا افترشت أرض الحوش الذى سقفته السماء ريعت وبيدة رجليها أمام المطبخ تستطلع أحجار الدار، والأبواب الكبيرة التى لم تلاحظ عديدها من قبل، تشاغلت تحصيها : الباب الخارجى الكبير، باب الفيلا، وباب الشكمة، الرواق يفتح على ساحة لها بابان، أحدهما للزريبة، والآخر لحوش الدار وباب السلم، ثم باب للسلم فى كل طابق، وباب لكل مقعد يطل على السوياط، وباب للشقة الصغيرة، وباب للشقة الكبيرة فوق الشكمة، وباب للحمام ... باب المطبخ، باب غرفة اللبن، باب غرفة العيش، باب ساحة الفرن، باب وباب» (٢٤).

إن هذه الضخامة التكوينية كانت موازيا للتكوين الاجتماعى خارج الدار بكل مفرداته، أو لنقل إن الدار كانت موازيا موضوعيا للواقع، فبرغم أن الواقع البشرى فيها ينتمى إلى عائلة واحدة، هى عائلة المصيلحى، فإن النظام الذى يحكمها

يكاد يكون نظاما طبقيًا موازيا لطبقية الواقع العام فى الريف المصرى، هذه الطبقة فرضتها عديلة الوافدة من القاهرة محملة بمخزون وافر من هذه الطبقة، فهى تدير على أساس تقسيم داخلى، فالدار الخارجى يمشى وفق نظام خاص «أما الحرملك فهو مقسم إلى طبقات، الدور الأرضى فى ناحية، والدور الأول والثانى فى ناحية أخرى.

وجدت وديدة نفسها تنتمى بمرور الوقت إلى أسفل السلم لا أعلاه، رغم جاه أبيها، وهيبة عائلتها الرفيعة وسط عائلات الناحية» (٢٥).

وعلى نحو ما نلاحظه من تمرد فى الواقع على تلك الفوارق الظالمة، فإن بنات طه يثرن أيضا على تلك التفرقة، وتؤيدهن وديدة فى هذه الثورة، برغم محاولات طه الضمنية فى إزالة جانب كبير من هذه التفرقة للتقريب بين فئات الدار بإمداد أسرته الصغيرة باحتياجاتها حتى يحقق لها قدرا من الحرية والاستقلالية.

واستكمالا لهذا الواقع الاجتماعى فى الدار يرصد السرد عالم الخدم فيها، إذ من عادة الفلاحات أن تخدمن فى مثل هذه الدور الكبيرة ليمثلن الجانب الهامشى فى مجتمع الدار برغم أنهن يتحملن العبء الأكبر فى العمل.

إن الدار فى (المنتهى) تمثل السلطة الاقتصادية والإدارية على صعيد واحد، أو لنقل إنها تتوحد - على الخصوص - بالسلطة الإدارية - العمدة - والصراع الذى ينور فى المنتهى حول هذا المنصب ينعكس على تلك الدار، على معنى أن العلاقة بين الدار ومنصب العمدة علاقة جدلية، وغياب أى طرف من الطرفين غياب للطرف الآخر، ومن هن كان الصراع حادا فى المنتهى حول هذا المنصب الإدارى والاجتماعى معا، صحيح أن العمدة وراثية فى عائلة المصيلحى منذ أيام (تمام)، ثم (عبد القادر)، ثم (طه)، لكن الصراع الخفى فى المنتهى لم يتوقف أبدا، وهو ما جعل الدار تعيش حالة من التوتر الدائمة التى قد تتحول إلى نوع من العنف حتى لا تفقد الدار مكانتها فى هذه البيئة الريفية، فمازال طه يتذكر نفسه «واقفا فوق سطح دار يطلق النار على منافسه ... وابتسم، ولم يخيله شعور بالذنب، أو تقلقه لحظة تردد واحدة» (٣٦). يقول طه : «لم أجد صعوبة فى اختيار المكان الذى أطلق منه النار على سليمان عطية» (٣٧).

إن هذا التصرف العنيف من طه قد دفع خصومه إلى الاعتراف بسيادة دار المصيلحى، «وقد تناقل الناس فى القرية أن الحاج عطية الكبير قد اصطحب ابن أخيه إلى نوار طه معتذرا بنفسه عن تصرفه الأحمق ... ومع هذا لم تنقطع العداوة

من النفوس، وظلت تعجن أوهامها فى قلوبهم، وتحت جلودهم، لكنها لم تجد أبداً منتفسا علنيا لكى تكشف عن نفسها» (٢٨).

ويرغم أن عائلة المصيلحى كانت حريصة غاية الحرص على أن تظل دارهم مقرا للعمدية، فإن الظروف قد أجبرتهم على التخلّى عن هذا المنصب فى موقفين متضادين، أحدهما عندما تجاوز عبد القادر حدود المسموح به فى هذا الواقع الطبقي فتسبب فى وفاة الفلاح عبد المنعم غزال لأنه حاول أن يسترد جاموسته التى استولى عليها العمدة وفاء لبعض ديونه، فضربه الخفر ضربا أدى إلى وفاته.

والآخر تم فيه عزل طه لأنه انحاز إلى جانب الفلاحين ضد سلطة البوليس الذين اعتدوا عليهم وهم يبحثون عن السلاح فى المنتهى، فالظلم والقسوة قد حرما دار المصيلحى من العمدية، والعدالة والإنصاف - أيضا - حرماها منها، وهو ما يؤكد عفونة الواقع الاجتماعى على مستوى الريف المصرى عموما، وعلى مستوى المنتهى على وجه الخصوص.

(٨)

إن مثل هذه المتابعة التفكيكية تقدم مستخلصاً أوليا، وهو أن الخطاب لا يقدم عملا روائيا بالمعنى الكلاسيكى أو حتى

الرومانسى، وإنما يقدم (سيناريو) يضم مجموعة مواقف قد لا تبدو مترابطة على مستوى البناء السطحي نتيجة لاهتزاز خط الزمن السردي وتحركه حركة ضدية إلى الوراء أو إلى الأمام، لكن التأمل العميق فى هذا التفكير يقود إلى مستخلص آخر يؤكد وجود وحدة خفية تجمع بين هذه اللقطات الصغيرة، وهى وحدة تكاد تغلو على مستوى الروائية ذاتها، إذ إن السرد والحوار والوصف يتكاتفون على ملء الفجوات الزمنية والحداثى بترسيخ فاعلية المكان، وإعطائه طاقة إنتاجية تجعله منطقة ارتكاز تتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخوص، ثم يتحول الحدث والشخوص إلى حكاية روائية من الطراز الأول.

إن هذا المنهج التحليلى يضع بين يدى المتلقى مجموعة وفيرة من الأحداث التى تبلغ ستة وثلاثين حدثاً، منها أربعة عشر حدثاً تتحرك على مستوى السطح والعمق، وترتبط بالبعد المكاني ومكونات الشخوص ووظائفهم الحكائية، وهو ما أعطاها طابعاً محورياً، فى إنتاج السرد أو الحوار أو الوصف، وهى :

١ - سرقة عبد المنعم غزال لجاموسه من زريبة العمدة (عبد القادر) التى كان قد استولى عليها وفاء لدين عليه، وأهمية الحدث أنه يجسد الواقع الاجتماعى والاقتصادى فى بيئة الريف عموماً، والمنتهى خصوصاً، فهو واقع يجمع بين المالك فى أعلى

السلم الاجتماعى، والمستأجر أو العامل فى أسفل هذا السلم، كما يجسد مفردات أنوات العمل الريفى، وفى مقدمتها (الجاموسة) التى يركز عليها الفلاح فى تحقيق بعض من احتياجاته المعيشية، ويسببها يعرض حياته للخطر، ومن جانب آخر يقدم الحكى صاحب العمل فى إطار من القسوة والجبروت والتحكم، وقد ترتب على محاولة عبد المنعم غزال استرداد جاموسه أن فقد حياته، ثم فقد عبد القادر منصب العمدة، فمحمورية الحدث أنه قد عدل من مسار الحكى لتأخذ شخصية (طه) الأهمية المركزية، فى استعادة السلطة لأسرة المصيلحى بعد أن فقدتها لمدة عام كامل ذهبت فيه إلى عائلة (الحاج عطية)، ومع انتقال السلطة من عبد القادر إلى طه يحدث تحول خطير؛ إذ يعمل طه على تحول الظلم والقهر إلى نوع من العدالة والحب والتعاون، على معنى أن حكم عبد القادر يمثل الواقع الفعلى، وحكم طه يمثل الحلم الذى أتيح له أن يتحقق، أو الذى يجب أن يتحقق فى هذا الواقع الطبقي القديم، وكأن المنتهى بواقعها المكانى كانت تعمل جاهدة على تعجيل الأحداث للوصول إلى الواقع الحلم على يد طه، واختيار الاسم (طه) هنا له مؤشره الرمزى، فهو من أسماء الرسول الذى جاء بمهمة أساسية هى نشر العدل بين الناس وإنصاف المظلوم من الظالم، فى مواجهة

المؤشر الإعلامي (عبد القادر) بكل بعده فى التحكم والسيطرة، بعيدا عن القدرة العلوية للذات المطلقة.

٢ - الحدث المحورى الثانى هو دخول البوليس إلى المنتهى - فى عهد طه - للبحث عن السلاح، واشتباكه مع الأهالى فى معركة غير متكافئة، وقد قدم الحكى جانبا من عنوانية البوليس فى تعامله مع أهل المنتهى، وأهمية الحدث فى أنه يضيف إلى القهر الخاص الذى لاحظناه من عبد القادر القهر العام الذى انتهى بسجن بعض الفلاحين بعد الاعتداء عليهم بالضرب والتعذيب، كما انتهى بإيقاف طه عن العمدية، أى إيقاف الانصاف والعدل الذين شهدتهما المنتهى على يدى طه، وهو ما يعنى من جانب آخر أن العدالة كانت حالة مؤقتة فى هذا الواقع الريفى الذى انحصر بين نار السلطة الخاصة، ونار السلطة العامة.

٣ - الحادث الثالث : استقالة طه من منصب العمدة، كنوع من الاحتجاج على تجاوزات البوليس واعتدائه بالإهانة والضرب على أهل المنتهى، وإذا كانت الاستقالة قد رفضت، وهو ما يعنى اعتدال الميزان، فإن هذا الاعتدال كان مؤقتا، إذ انتهى الحدث بإيقاف طه عن العمدية لمدة عام.

وأهمية الحدث فى إعلاء شخصية طه وإسخالها دائرة

(المخلص) الذى يحترم ذاته كما يحترم واقعه، وتأكيد أن المخلص الحاضر إن يكون مكلفا بمهمة من السماء، وإنما المخلص سوف ينبت من داخل الواقع برغم تهرؤ هذا الواقع واختلال العدالة فيه، بل ربما كان هذا الخلل هو مبشر الخلاص والمخلص على سعيد واحد ..

٤ - انفتاح المكان (المنتهى) على الغرباء (الهجانة) الذين تسلطوا عليها وعلى أهلها تنفيذا لأوامر السلطة البوليسية، وهنا نجد مؤشرا مزوجا يجمع بين السلطة وأنواتها، وهذه الأنوات مرغمة على تنفيذ (الأوامر) برغم عدم اقتناعها بها. دليل عدم الاقتناع أن العلاقة تحوات - بين المنتهى والهجانة - من علاقة ضدية، إلى علاقة فيها قدر كبير من التوافق الذى وصل إلى الألفة، وهو ما يحصر مراكز القهر فى مراكز السلطة ذاتها.

٥ - انتحار عبد الحكيم، وفعل الانتحار قد يتنافى مع المؤشر الاسمى (عبد الحكيم) إذ إن موجب الحكمة ألا ينسحب الحكيم من المواجهة، لكن يبدو أن امتلاء الواقع بالعفونة قد ألغى مفهوم الحكمة ليحل محله مفهوم اليأس، أو ربما تصور عبد الحكيم أن انتحاره - الذى وصفته الرواية بالاستشهاد - قد يكون وقودا للحركة الوطنية، ومن ثم حاول السرد إلغاء هذا الانتحار فى المعتقد الشعبى الخرافى، وظل عبد الحكيم يتابع مهمته الوطنية

فى مقاومة الاحتلال الإنجليزى.

٦ - والواضح أن مهمة عبد الحكيم كانت مزبوجة تتحاز فى جانبها الخفى للحركة الوطنية ضد الاستعمار، وتتدخل فى جانبها الظاهر فى مهمة اجتماعية لتخليص أبناء المنتهى من أمراضهم الجسدية، وبخاصة أمراض العيون التى أنهكها العلاج البدائى الذى سبق أن تناوله يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم).

٧ - زفاف نعيمة - أخت طه - إلى عطية سيد أحمد، ومقتل العريس فى ليلة الزفاف، وقد أثر هذا الحادث الجزئى فى مجرى الأحداث العام، حيث انتقلت المصاهرة المنتظرة بين عائلة المصيلحى وأبو كحيلة، إلى مصاهرة بين المصيلحى وعمدة (الخور)، وقد أدى ذلك إلى اشتعال الصراع بين عائلتى المصيلحى وأبو كحيلة، وبخاصة بعد أن رفض زواج نعيمة من شقيق زوجها المقتول، الأمر الثانى هو فاعلية نعيمة فى زواج أخيها طه من بنت زوجها الكبرى (وبيدة)، وهو ما أدى إلى تخصيب (المنتهى) بطاقة إضافية من الحب والحنان والخصوبة، كما أوضحنا.

٨ - إطلاق طه الرصاص على منافسه فى منصب العمدة لحسم الموقف نهائياً، ويلاحظ هنا أن السرد حرص على

الاحتفاظ لشخصية طه بدور المخلص بكل مكوناته من الطهر والبراءة، فلم يوجه إلى غريمه مباشرة - برغم قدرته على ذلك - وإنما جعل من الرصاصات علامة إنذار لا غير، وقد أدى الحادث (الشكلى) إلى إنهاء الخصومة - مؤقتا - بين الطرفين.

٩ - زواج حيدر من ابنة عمدة (مسييس)، وقد اتجه السرد فى هذا الحادث إلى استحضار موقف يتكرر كثيرا فى مثل هذه المواقف، وهو أن يشاهد العريس امرأة، ويزوجوه بغيرها، وهو تنبيه مبكر إلى خطورة بعض التقاليد التى تقوم على الخداع والتدليس، وإن كان الحادث - من جانب آخر - قد أكد مقولة تنتشر كثيرا بين أهل الحضر - عن (لؤم) أهل الريف وهو لؤم استطاع أن يخدع رجل القانون فى أخص خصوصياته، وقد ترتب على ذلك امتداد مساحة المنتهى إلى باريس حيث أسرع حيدر بالرحيل إليها بعد أن طلق هذه الخديعة.

١٠ - انتقال منصب العمدة إلى بيت الفحام بعد إيقاف طه عن العمدية لمدة عام، وقد أكد هذا الحادث تعلق أفراد المنتهى (بالمخلص)، حيث ظلوا على ولائهم لطه، وظل تعاملهم معه على أساس أنه العمدة الفعلى.

١١ - هجوم اللودة على محاصيل الفلاحين من القطن والذرة، وقد ترتب على ذلك خسائر فاسحة للمنتهى وهو ما يعنى

أن المنتهى لم تكن تواجه ظلما خارجيا من الشرطة فحسب، بل إنها كانت تواجه عدوانا من الطبيعة ذاتها عجزت عن مواجهته برغم كل ما بذلته من مقاومة، وبالضرورة فإن ذلك سوف ينعكس على مسلك المنتهى اقتصاديا واجتماعيا، لأن المالك لا يعنيه إلا تحصيل إيجاره من الفلاح دون النظر إلى مثل هذه الكوارث الطبيعية.

١٢ - ويتداخل مع هذا الحادث الطبيعى، انتشار الوباء فى المنتهى، دون عناية طبية كافية، فكان العجز الاقتصادى قد انضاف إليه عجز جسمى، بالإضافة إلى العجز السابق فى مواجهة البوليس، وهو ما يجعل الفلاح فى حصار دائم بين السماء والأرض.

١٣ - وفى إطار عدوانية الطبيعة يستحضر الحكى حادث فيضان النيل فى عهد العمدة (تمام) الجد الأكبر لطفه، وهنا يستحضر الحكى - أيضا - دور المنتهى النموذجى فى مقاومة هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة.

إن الأحداث الثلاثة الأخيرة تكاد تعلو من المنتهى لأنها لا تعرف الاستسلام أمام الظلم والعنوان أيا كان مصدره، وكأنها حرم مقدس لا يجب المساس به.

١٤ - تمرد بنات طه على جدتهن، الذى كان فى حقيقته

تمردا على الوضع الطبقي فى دار العمدة، ثم إشارة خفية إلى التمرد المطلوب على الوضع الطبقي فى مصر كلها.

وبالإضافة إلى مجموع هذه الأحداث الجزئية، يتجه الخطاب إلى توظيف مجموعة أخرى من الأحداث التى تتوقف مهمتها عند تأكيد فاعلية المكان فى إنتاج الرواية، برغم أنها أحداث يمكن أن نسميها أحداثا هامشية، لأنها لا تغير فى مجرى الحدث العام، أو حتى تعدل فيه، وإنما تضيف إليه فحسب، وهذه الأحداث :

١ - تأكيد نور المخلص لطفه بإعطائه طاقة جسمية ضخمة ساعدته على الانتصار على أحد الثيران الهائجة وسيطرته عليه، ومن الممكن تجاوز المستوى السطحى للحدث وكشف وظيفته العميقة، فى أنه نبوءة بانتصار المخلص على قوى الظلم مهما كان عنفها وضراوتها.

٢ - حادثة يؤكد العدوانية المتسلطة على المنتهى، وهو ظهور بعض الغرقى، ومحاولة الأهالى الخلاص من الغريق خوفا من مواجهة البواليس، والمؤشر العميق هنا أن المنتهى وأهلها أصبحوا مسئولين عما يفعلونه عن قصد ووعى، وما يأتئهم على غير رغبة منهم، فهم فى كلا الأمرين محاسبون عما لم يرتكبوه من خطايا.

٣ - حادث يؤكد أن المنتهى تتخلص - غالبا - من الغرياء عنها فإذا كانت قد تخلصت من ماري زوجة عبد الحكيم برحيلها عائدة إلى وطنها، فقد تخلصت من (إقبال) زوجة حيدر، حيث ماتت وهي تضع مولودتها (إقبال) الصغيرة التي تمثل إضافة أصيلة للمنتهى .

٤ - حادث يؤكد عالم الأسطورة والخرافة في الريف عموما، والمنتهى على وجه الخصوص، حيث يستحضر السرد الممتزج بالوصف مولد (الشيخ سلامة) وما يحيط به من لهو وأفراح لكن السرد يترك المولد ليستدعى تاريخ هذا الشيخ وما أحاط به من أسطورية أتاحت له هذه المكانة المقدسة في هذا الواقع البدائي الساذج.

٥ - حادث يكاد يكون نوعا من النبوءة عن الهجرة المصرية إلى عالم البترول، حيث رحيل كوثر ابنة طه المفاجئ من المنتهى للحاق بزوجها والسفر إلى السعودية فرارا مما يتهدهده من اعتقال، صحيح أن الحادث في ذاته يؤكد سيطرة عالم الاعتقالات على مصر، لكنه مؤشر عن تزايد التطلع إلى عالم البترول سواء أكان ذلك بالهروب من الاعتقال، أو الرغبة في جمع المال، لكن يلاحظ أن كوثر ابنة المنتهى قد عبأت (المنتهى) في حقائبها عند فتح ذاكرتها ساعة الرحيل لاستحضار قريتها

بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة.

ثم ينضم إلى مجموعة هذه الأحداث خط إضافي يفوص في أعماق الوجود البشرى بكل رغباته ونواقصه، ونعنى بذلك خط الشبقية الذى يكشف عن اجتراء هذا المجتمع المحافظ على حواجز المحرمات، أو لنقل إن هذه المحرمات كانت مكونا أساسيا فى هذا الواقع المطلق والمفتوح على صعيد واحد، ويبدو أن السرد يستحضر حادثا أوليا له إشارته الواضحة إلى خصوبة الرجال فى هذا الواقع المحدود، هو زواج مدبولى من هانم فى سن متقدمة وانجابها منه، ثم يستحضر السرد امرأة من المنتهى يتجسد فيها عالم الأنوثة بكل خواشيه الجنسية هى (رخية) التى استطاعت أن تدفع مرزوق لطلاق حلاوتهم والزواج منها.

وإذا كان الحادثان الفرعيان السابقان قد دخلا إطار الشرعية، فإن الخطاب يستدعى معهما مجموعة من الأحداث الجزئية التى تخرج عن إطار هذه الشرعية مثل :

١ - العلاقة المحرمة بين بشير قهوجى العمدة وروايح خادمة العمدة.

٢ - فضيحة العلاقة الجنسية بين المرسى وحسنية فى الغيط.

٣ - فضيحة ولادة رخية لذيل حمار، وهى فضيحة أسطورية

حتى إن زوجها اتهمها بأنها خانته مع حمار.

٤ - فضيحة أبو المعاطي في علاقته الجنسية مع الكلبة.

وهذا الخط الحداثى يكاد يقتصر على الظواهر الجنسية العلنية لئلا يتوغل فى العلاقات السرية، التى يبدو أنها كانت كثيفة، وكثافتها تأتى من المؤشر العلنى.

وفى إطار الهامشية تأتى مجموعة من الأحداث التى تغوص فى عالم الطفولة، ذلك أن الخطاب حريص على إنتاج المنتهى بكل مستوياتها، وبكل مراحلها الزمنية المصاحبة للشخص، من ذلك :

١ - محاولة عبد الحميد ابن طه السيطرة على أحد العجول وإصابته فى هذه المحاولة.

٢ - اختفاء عبد الحميد فى قدر النحاس ونومه فيه أثناء لعبه مع إخوته، وما ترتب على ذلك من قلق لأهل البيت انقلب إلى نوع من المرح بعد العثور عليه.

٣ - قيام اسماعيل ابن طه - بزراعة الأوز ظنا منه أنها سوف تثمر كالنبات.

ثم تنتهى مجموعة الأحداث الجزئية بمجموعة من الحوادث التى تدور خارج المنتهى، لكنها تنتمى لها على نحو من الأنحاء:

١ - حكاية الشيخ سلامة وأسطوريته التى جعلت منه وليا له

مقام ومولد.

٢ - اعتقال سعد زغلول ورفاقه وصدى ذلك فى الواقع

المصرى.

٣ - تحطيم قرية العزيزية والبدرشين والعياط نتيجة لهجوم

الأهالى على بعض الجنود الإنجليز.

٤ - حرب فلسطين.

٥ - الحرب العالمية.

إن متابعة هذا الكم الحدى يؤكد أننا فى مواجهة خصوبة إنتاجية تعى واقعها العام والخاص، وتعى مكوناته الداخلية والخارجية، وتعى مسلكه الظاهر والخفى، أو لنقل إن الإبداع كانت له رؤية شمولية، وكون من هذه الرؤية شبكة حديثة تمتد وتتوقف، تتكامل وتتصادم، تتقدم وتراجع، لكنها لم تنفصل عن واقعها المباشر أو غير المباشر.

(٩)

وكما أنتج المكان الشخوص والأحداث فإنه يمارس فاعليته فى إنتاج الطقوس والتقاليد التى تحيط بالشخوص، أو توجه الأحداث، ويمكن تحديد مجموعة محاور لهذه الطقوس هى :

١ - طقوس الزواج

ويلاحظ هنا أن الخطاب يقدم نمونجين لمستويين اجتماعيين في المنتهى، طقوس الزواج في دار العمدة، وطقوسه خارج الدار، وبرغم الفارق الاجتماعى بين المستويين، فإن مكوناتهما تكادان تتوافقان في ترديد الأغاني الريفية، وارتفاع الزغاريد، وإعداد الملابس التى تتمايز من مستوى لمستوى آخر، ودعوة كل بيوت القرية للمشاركة.

حدث هذا فى زواج نعيمة ابنة الحاج عبد القادر، وإن كان قد صاحب زفافها بهرجة وبذخ يؤكد ثراء الحاج عبد القادر وينخه الشديد الذى أدى فى نهاية أيامه إلى بيع معظم أراضيه صـ (٨٩)، كما حدث فى زواج حيدر من ابنة عمدة (مسييس)، وإن اتسع نطاق الطقس هنا لاستدعاء فرقة الشيخ سلامة من القاهرة، والمداحين من السيد البدوى، والغوازي من سنباط، وراقصة من روض الفرج (١٥٢)، أما قمر ابنة طه فقد أضافت إلى طقوس الزواج عالم المشغولات والمطرزات.

لكن الطقس الزواجى حريص على استحضار ظاهرة تكاد تنقرض فى عالم الريف، لكن الخطاب كان حريصا عليها لأن الزواج نفسه صاحبه ملابسات اتهام روايح مع بشير القهوجى، ثم زواجها من ابن عمها لعلاج الموقف عائليا، وقد استدعى ذلك - بالإضافة إلى الأفراح المصاحبة - «خروج الشاش فوق عصى

خشبية مرفرفا فى يد قنوع (الداية) واستلمته الأيادى خطفا،
وخرجوا من الدار يلفون البلد والحناجر تزعق صارخة :

قولوا لآبوها يقوم بقى يتعشى

وتعلن أن شرف البنت لم يمسه» (٢٩).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموع الطقوس
المصاحبة من استحضار (الماشطة) وإعداد (الأحبة) اللازمة،
وترديد الأغاني الفلكورية المميزة.

٢ - إن طقس الزواج يتلازم مع طقس الفرح عموما، وربما
كان أكثر ملامحه تلك الأغاني الشعبية التى بلغت فى الرواية
خمس عشرة أغنية، وطبقية الواقع الاجتماعى فى المنتهى تمتد
إلى بناء مجموعة الأغنيات حيث تحتفظ بطبيعة البيئة التى تنتمى
إليها أو تتردد فيها، ففى أفراح كوثر ابنة طه تأخذ الأغنية نوعا
من الرفاهية والفخامة :

اتنين لشيل الهدوم اتنين لشيل الست

واتنين يحمو العريس واتنين يحمو الست

واتنين لطلق البخور واتنين لطلق المسك

واتنين يقولوا للعريس مبروك عليك الست

بينما فى فرح روايح تأخذ الأغنية بناء أقل فخامة وترفا :

نوسى يا العروسة على المقصب نوسى

داست العروسة شخسخت بحلقها

ضحك العريس وقال حلال يا قلوبسى

ولم تقتصر الأفراح على مناسبات الزواج ومقدماته، وإنما تمتد إلى الأعياد الدينية والمصرية، وإن لم يعرض الخطاب الروائى إلا لعيد (شم النسيم)، وما يصحبه من خروج القرية كلها فى القوارب الشراعية المزينة بالأعلام والورد، وإقبال الأطفال على قراطيس الترمس والحلبة المنبثة والملاثة (٢٠).

ثم أفراح الموالد، وبخاصة مولد (الشيخ سلامة) حيث يدق العمال الأوتاد لنشر القماش المطرز بالآيات القرآنية والأعياد النبوية، وافتراش الباعة الحصير ببضاعتهم الرخيصة وشراء الأطفال للفريشات والطرايطير والمزامير وطيارات الورق، وحضور المراجيح الحديدية فوق عربات الكارو، وجلس النسوة أمام صوانى البالوطة والبسبوسة والمهلبية.

وواضح أن مثل هذه الطقوس تكاد تكون تعبيراً عن واقع فقير يبحث عن نوع من المتعة التى تناسب فقره، أو التى تخفف من وطأة المعاناة، أو التى تدخل الكبار فى حلقة (الذكر) طلباً للراحة الداخلية بعد أن فقدوا الراحة الخارجية.

٣ - أما الطقس الثالث فهو طقس ناتج عن الطقس الأول

(الزواج) وما يصاحبه من الطقس الثانى (الفرح)، ونعنى بذلك طقس (عدم الإنجاب)، وقد أخذت ظاهرة عدم الإنجاب طبيعة الطقوس الموروثة، لأن هذا الواقع كان يحتاج بشدة إلى الإنجاب، لكنه احتياج متغاير، إذ إنه عند الأثرياء نوع من (العزوة) والاهتمام (بالميراث)، أما عند الواقع المطحون فإنه يكون عوناً فى العمل ومساعدة فى مواجهة الحياة، لكنه فى هذا وذاك سيطرت عليه الخرافة التى وصلت إلى حد العقيدة، وقد نالت (نعيمة) كما وفيرا من هذه الطقوس التى اهتم الخطاب بتفصيلاتها الظاهرة والخفية، لكن حتى فى هذه الطقوس بدت مفارقة بين طقوس الأغنياء وطقوس الفقراء، أو لنقل إن طقوس الفقراء تكون معلقة بعالم الأغنياء تابعة له، فمسعدة - إحدى الفلاحات - تسعى للحمل عن طريق الحصول على بعض من جلباب الحاج عبد القادر بعد حادثة موت (عبد المنعم) لأن هناك عقيدة ريفية وهى أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم يمكن أن يواجه المستحيل حتى إنه يتغلب على الموت (٣١)

كما أن هناك طقساً استحدثته المنتهى حول وديدة وخصوبتها المعديّة، وكل عاقر تتوسل بشيء منها لتحقيق لنفسها أمل الإنجاب، أو أمل حماية الأطفال من الموت بعد الولادة.

أما طقوس الأغنياء فقد تحملت الداية (قنوع) مهمتها بداية

ونهاية بإيعاز من (عديلة)، وهى طقوس تصل إلى درجة الغرابة الشديدة من مثل ما قامت به الداية من إغراق قطعة قماش بخليط من اللبن المأخوذ بالتساوى من حليب امرأة وابنتها ترضعان معا، ووضع القماشة فى مهبل نعيمة، ثم تصل السداجة الشديدة إلى مثل جمع كثير من أوراق الأشجار وغيرها فى إناء ثم إجلال نعيمة فوق فوهته، ولم تتوقف المحاولات إلا بعد أن حملت نعيمة ونالت قنوع الحلاوة.

٤ - الطقس الرابع : طقس الطعام، وكما حرص الخطاب على تأكيد رؤيته لعالم المنتهى من خلال الواقع الاجتماعى، فإن كان أكثر حرصا على ذلك فى هذا الطقس، فإذا كان مجتمع الدرجة الدنيا يعيش طعامه فى مستوى تحت مستوى البشر حتى إن فلاحيه كانوا يتجمعون حول الطبالي للعشاء وهم يدشون البصل^(٣٢)، فإن مجتمع الطبقة العليا لا يعرفون إلا (ذبح) الطيور والمواشى، والولائم الضخمة التى تكفى الضيوف أو رجال الشرطة والنيابة عند حضورهم للمنتهى فى أى مناسبة من المناسبات.

ويكاد يكون طقس إعداد (الفطير) بكل مستلزماته من أهم طقوس الطعام فى هذا المجتمع ثم يليه طقس (شواء الذرة) فى ليالى الصيف، وما يصحب كل ذلك من تسامر وتبادل للأحاديث

الجادة أو المرحلة.

ه - وللزراعة طقوسها فى هذا الواقع الزراعى الذى لم يعرف من الصناعة إلا بعض الصناعات التى تتصل بهذا الواقع مثل معاصر الياسمين، ومناحل العسل، ومصانع الجبن الصغيرة وأنوال السجاد والمغازل (٣٣)، وحتى هذه البشائر الصناعية كانت مستمدة من الطبقة العليا إذ إنها قامت بمساعدة طه وتوجيهاته بوصفه (المخلص) كما لاحظنا فى كل تصرفاته الخاصة والعامة.

ويحرص الخطاب على رصد طقوس الزراعة إذا كانت خاصة بالفلكهة، أو بالزراعة التقليدية، وما يتصل بهذه وتلك من جهود فى مقاومة الآفات، وهى جهود أخذت صورة جماعية فى أغلب الأحيان، وبخاصة عندما تتأزم الأمور وتتحالف الطبيعة على الأرض لإنهاكها بالآفات المدمرة التى كانت تترك المنتهى فى شظف لا يسلم منه فلاح، بل وربما تجاوز الطبقة الدنيا ليلمس الطبقة العليا فى خفة وليونة.

٦ - وآخر الطقوس التى عرضها الخطاب، طقس الموت الذى بلغ درجة كبيرة من القداسة، وأغرق إلى حد كبير فى الخرافة والخيال.

نلاحظ هذه القداسة فى (انتحار عبد الحكيم) والحرص على

زيارة قبره فى المواسم والأعياد، وما يصحب تلك الزيارة من مراسم فى الطعام والملبس وقراءة القرآن، ثم اقتران القداسة بعالم الخرافة والخيال فى ظهور عبد الحكيم بعد موته ومواصلته الكفاح ضد الاستعمار، ثم تتجلى طقوس الموت مع وفاة (إقبال) زوجة حيدر، وما يتلزم معه من رسوم اللبس، والامتناع عن مأكولات بعينها مثل الأرز باللبن والسكر، وفترك الكسكسى والحمصية، وتبطين الرقاق، ولف محشى ورق العنب، وتحريم أكل البسبوسة والكنافة والجلالاش ولقمة القاضي وغيرها من الأطعمة التى تشى بالبهجة والفرحة.

ويدخل فى نطاق طقس الموت ظهور الغرقى فى القرية ومحاولة الخلاص منهم هروبا من المسئولية أولا، وتحاشيا لعبوانية رجال البوليس الذين يأتون للتحقيق، ثم يمتد طقس الغرق إلى ظهور (عفريت الغريق) وما يصاحبه من حكايات تثير الرعب والفرع ليلا (٣٤).

إن مجموع الطقوس التى استحضرها الخطاب الروائى فى عالم المنتهى كانت موظفة فنيا بدرجة عالية، حيث حققت عدة نتائج على صعيد واحد. وربما كانت أهم هذه النتائج أن الطقوس - بطريق غير مباشر - قد أظهرت الواقع الطبقي فى هذا المجتمع وفوارقه الحادة، حتى رأينا طقوسا للفقراء وطقوسا

للأغنياء، لكنها - فى الوقت نفسه - أظهرت طابع الثقافة التى تسيطر على عالم المنتهى التى تجمع بين الفطرية والبدائية والوراثة، ومع ظهور الثقافة ظهرت مكوبات كثير من الشخوص بمفاهيمها الخاصة والعامة، كما تجسدت مجموعة من العلاقات التى تجمع بينها فى السراء والضراء، سواء أكانت علاقة تكامل أم تنافر، وسواء أكانت على المستوى الفردى أو الجماعى.

وواضح أن مجموع الطقوس كان لها تدخل مباشر فى الحدث العام، وفى الأحداث الجزئية بالتعديل الجزئى أو الكلى، أو بتحويل مسار الحدث أو إلغائه، أو تبسيطه أو تعقيده، وهى تدخلات تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف عنها تفصيلا، وتحدد نواتجها على مستوى الحكمة أو على مستوى المضمون.

(١٠)

إن إنتاج الخطاب الروائى يعتمد بالدرجة الأولى على (السرد) نون أن يلغى ذلك الأدوات الأخرى كالأحوار الداخلى والوصف، لكن السرد يحتاج إلى (سارد)، وسوف نعرض فى المحور الأخير لهذه الدراسة لنوعية السارد ومستوياته، لكن الذى يعنينا فى هذا المحور من الدراسة أن نطرح مجموعة الظواهر الفنية المصاحبة لإنتاج الخطاب، والتى تتوزع بين

السارد أو الراوى، ثم الشخصوص وكيفية حضورها فى الحدث، ثم الحدث ذاته وكيفية مشاركته فى إنتاج الروائية، ثم الأنماط الحكائية، وبخاصة الثنائيات التكاملية أو الضدية، ثم انفتاح الخطاب على غيره من الخطابات أو التوجهات الأدبية.

إن الراوى فى (منتهى) يحضر مع أول ملفوظ فى الرواية «توقفت العربى أمام الباب الخارجى للدوار» (٣٥) حيث يتصدر الفعل الماضى ليعلن بداية السرد، وبداية حضور السارد على صعيد واحد، لكن السارد مع حضوره يعلن عن هدفه المباشر وهو إنتاج الأدبية، ومن هنا ينحرف بالسرد إلى عملية إعلاء للصياغة للدخول فى منطقة التخيل :

«كانت عقارب الساعة قد تجاوزت الثالثة من صباح ذلك الليل الذى يوشوش فيه القمر الأرض بنور ناعم» (٣٦).

ولم يكن هدف السارد إنتاج الأدبية فحسب، بل إن إنتاج الأدبية كان هدفا ضمنيا لإعلان أحقية السارد فى التدخل الحر فى التشكيل الصياغى، وفى تكوين خطوط الأحداث ما ظهر منها وما بطن، فهو السارد الذى لا تخفى عليه خافية، وهو السارد الذى يستطيع أن يتسرب إلى المناطق المحللة والمحركة، المباحة وغير المباحة، الظاهرة والخفية، ومن ثم تمكن السارد من أن ينقل لخطابه (عملية الإجهاض) التى تمت (لروايح) بكل

تفصيلاتها الدقيقة حتى كأن السارد هو الذى قام بإجراء هذه العملية بنفسه (٣٧).

بل إن السارد يكاد يقدم من السرد الوصفى ما لا تلم به الشخصية ذاتها، ففي محاولات قنوع إنهاء عقم نعيمة ببعض الطقوس الخرافية تجلسها على فوهة إناء مملوء ببعض أوراق الشجر المغلى، ثم يصف السرد التغيرات التى أصابت الأعضاء الجنسية لنعيمة على نحو قد لا تدركه نعيمة نفسها (٣٨)

إن معرفة السارد بكل الخفايا أتاح له أن يستحضر شخوصه من خلال الحدث أحيانا، ومن خلال مواصفاتهم أحيانا أخرى، وهو ما يعنى الابتعاد عن التجريد أو الافتعال فى تقديم كل شخصية، فروايع تحضر إلى رحاب السرد خلال ارتكابها جريمة الزنى وافتضاح أمرها، ثم من خلال مشاعرها المذعورة من ناحية أخرى، فالملتقى لا يواجه الشخصية فى حالتها العادية أو المألوفة وإنما فى حالات التوتر التى تشغل نوعا من الدرامية فى السرد كله : «تراجعت وبيدة عائدة بكلمات غاضبة، غير مقتنعة بما ستقبله أخت زوجها، وتطلب من الله الستر.

اصطلمت بعينين مذعورتين تلمعان فى الظلام. وانهارت روايع على الأرض» (٣٩).

وإذا كان السارد قد استطاع الوصول إلى مناطق الخفاء

(الظاهرة)، فإنه أيضا امتلاك قدرة الدخول الى أعماق الشخصية، حتى يمكن القول بأن السارد قد توحد بها على نحو من الأنحاء : «عندما هدأت حركة قطار الثالثة قبل أن يدخل المحطة لم يكن طه قد أدرك- بعد- أن تغييرا كبيرا ينتظره على أرصفتها، ولم يكن يستطيع أن يسأل نفسه في تلك الساعة إن كان يفضل أن تسير حياته على النمط السابق لهذه اللحظة الفاصلة، أم أن هذا التحول الذي جاء بالحديد والنار في صالحه؟ الشيء الوحيد الذي عرفه طه وأدركه - بعد أن مرت الأيام - أنه استطاع التعرف على نفسه بوضوح لم يكن ليتم أبدا بدون تلك الاحداث» (٤٠).

واللافت أن السارد برغم دكتاتوريته في السرد، وسيطرته على الأحداث بداية ونهاية، كان يتنازل أحيانا عن بعض حقوقه ليسمح لبعض الشخصيات بالحلول محله وإنتاج السرد، حدث هذا مع طه ورشدي، بل إنه سمح بذلك لمديولى برغم هامشيته الروائية، فطه يتوجه إليه بأن يسرد على الحاضرين قصة الفيضان الكبير الذى حدث فى عهد الحاج تمام، وهنا يأخذ مديولى زمام السرد ويمارس الحكى ملغيا مهمة السارد الأول تماما (٤١).

وإذا كان السارد قد استطاع أن ينتج شخصه من خلال

الأحداث، فإن هذا الإنتاج الأولي كان تمهيدا للكشف عن العلاقة المعقدة أو البسيطة التي تربط بينها.

وبما أن الحدث كان الخلفية التي أنتجت الشخص فإِنَّ عناية السرد به كانت واسعة، على معنى أن السرد له قدرة الإلمام بالماضي، والتنبؤ بالآتي، ثم له قدرة تحويل الحدث ذاته إلى طاقة تجريدية رامزة مع الحفاظ على تجسيده الأولي، فحادثة العلاقة الجنسية المحرمة بين روايح ويشير في دار العمدة التي تواجه المتلقى في بداية الرواية تتحول في العمق إلى طاقة رامزة إلى الفساد العام في الواقع المصري، وبخاصة في حرب فلسطين، فالفساد الخاص أصبح معادلا للفساد العام، ومن هنا جمع السرد بينهما في سياق واحد: وصول رشدي عائداً من حرب فلسطين جريحا، ووقوع الجريمة في بيت العمدة ومفاجأته بها عند استيقاظه لاستقبال رشدي.

ويلاحظ أن السارد أعطى لنفسه حرية مطلقة في التعامل مع الأحداث، فكان يترك الحدث إذا شاء، ويعود إليه إذا شاء، كما حدث في حكاية (الغرق)، ثم ينكر من تفصيلاته ما يريد ويهمل منه ما يريد اعتمادا على قدرة المتلقى في إدراك الغائب أو المحنوف، ثم يكمل الحدث أحيانا، ويتركه مبتورا أحيانا أخرى، ويتحرك بالسرد إلى الوراء أحيانا، وللأمام أحيانا أخرى، حيث

يتم فتح ذاكرة الشخص لاستدعاء الماضي على مستوى الحدث أو الشخصية، ومن طبيعة الأمور أن يستوعب السارد مجموع هذه الذاكرات جميعا، وأن يمتلك مفاتيح الفتح والإغلاق، وبون أن يغفل - فى كل ذلك - أن ما ينتجه من سرد من منتجات المكان (المنتهى).

ويبدو أن السارد له غواية خاصة مع البناء الثنائى، على معنى تلازم المتقابلات فى كل مناطق التوتر، ويخاص تقابلات (الموت والحياة) و (الحزن والفرح) و (القوة والضعف) فعلى مستوى ثنائية الموت والحياة يمكن رصد مجموعة من المواقف التى تلازم فيها الموت بالحياة والحياة بالموت، فعلى الرغم من قلة حكايات الموت فى المنتهى، فإن الثنائية تتجلى بحدة عند موت إقبال زوجة حيدر، ولادة (إقبال) ابنتها فى لحظة وفاة الأم، كما تتجلى الثنائية فى موت حيدر بالانتحاز الفعلى، ثم إحيائه عن طريق الخيال والخرافة، ثم ثالثا فى موت عبد المنعم غزال الذى كان موته أملا لنساء القرية فى الخلاص من العقم، يقول السارد : «سبب هذا الحادث المفاجئ انفراجا وأملا جديدا عند نساء القرية اللاتى يموت أطفالهن بعد الولادة، فقد كن يؤمن أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم، هذا الطفل الذى يواجه المستحيل منذ لحظة ميلاده يستطيع أن يغلب الموت أيضا» (٤٧).

وتظهر الثنائية على نحو غير مباشر عندما يظهر (غريق) أمام غيط أبو كحيلة ويتجمع الأهل ليكتشفوا أنها أنثى، فى هذه اللحظة ينتقل السرد إلى دار طه ليرصد موقفاً حياتياً بالغ الدلالة، حيث تعيش وبيدة لحظة المخاض، وعندما تطلب من أمها الدخول إلى سريرها والنوم حتى يفرجها الله تقول حماتها عذيلة:

«معقول يأتى النوم ؟ سبحان من يخرج روحا من روح

يابنتى» (١٣).

كما تحافظ الثنائية على مستوى غير مباشر عندما يلزم الخطاب بين وبيدة وخصوبتها التى تتجاوز عملية الإنجاب إلى كل ما تمسه يداها، وبين (نعمة) شقيقة طه : لقد «احتارت أم طه مع ابتنتها نعمة التى مر على زواجها سنوات دون أن تكتحل عيناها برؤية مولود لها» (١٤).

ويتعامل الخطاب مع ثنائية (الفرح والحزن) على نحو تلازمى أيضاً، فروايع التى سببت لأهلها مأساة بحملها سفاحا من بشير يتحول حزنها وحزن أهلها إلى فرحة غامرة تنتهى بإعلان براعتها عند زفافها لابن عمها فرج، ويلاحظ هنا حرص الخطاب على اختيار المؤشر الإعلامى (فرج) الذى يوافق السياق بوصفه (المخلص) المؤقت من أزمة روايع مع بشير، كما يحرص السرد

على الملازمة بين السرور والحزن عندما يقول : «وعندما هلت
العصاري جلس أبو شعيشع واضعا يده في يد فرج ابن أخيه
ليكتب المأثور الكتاب، رغم أن كل من حضرت الفرح قد لصقت
فمها - قبل دخول الدار - في أذن جارتها، وأقسمت أنها تعرف
تفاصيل الفضيحة» (٤٥).

وفي قمة أفراح المنتهى بمولد الشيخ سلامة بكل مظاهرة
التي عرضنا لها يحاول عبد المنعم غزال استرداد جاموسته من
زريبة العمدة عبد القادر، وانتهى الموقف بتجريس، ثم عقابه
عقابا أدى إلى موته.

وتصل الثنائية إلى ذروتها في زفاف نعمة إلى عطية، حيث
يسقط الزوج قتيلا بين يدي عروسه برصاصة طائشة، فبينما
تتذكر نعمة تعليمات أمها بالمروق من تحت ساق حماتها عند
دخولها من بوابة الحرمك «اخترقت رصاصة الغناء، ومزقت
وسط الجموع الفرحة لتستقر في صدر العريس» (٤٦).

وتحتفظ الثنائية بحضورها المأساوي في زواج حيدر، ففي
نروة الأفراح والبذخ الشديد الذي أصر عليه الحاج عبد القادر
يكشف حيدر خديعته، حيث استبدال العروس التي شاهدها
بغيرها، فبينما يتردد الغناء :

يا خاتم ذهب يا عريسنا يا حاكم على المنتهى

«فوجئ المدعوون بالعريس يثتر كرسیه من فوق العرش
صارخا :

هذه لیست عروستی، هذه لیست عروستی» (٤٧)

ثم تتنامى الثنائية إلى ثنائية (القوة والضعف) التي سيطرت
على كثير من الأحداث ووجهت السرد إلى ملاحظتها فى خفاء
شديد، ففي لحظة عودة رشدى من حرب فلسطين أثناء الهدنة،
يستحضر السرد مواصفات الشخصية، وبخاصة هيئته
الرياضية المفتون بتنميتها، لكن يزواج بين هذه القوة الشكلية،
والضعف الطارئ الذى تمثل فى إصابة يد رشدى وتجبيرها،
ووهن ساقیه الجريحتين (٤٨).

وعندما يستحضر السرد معركة طه مع الثور الهائج
وانتصاره علیه، وهى معركة تجلت فيها القدرات البدنية لطه،
ينحرف السرد إلى استحضار نتائج المعركة وكيف أصابت
العمدة بخلع فى عظمة كاحله، وعطب فى العمود الفقرى ظل
يعانى منه طول حياته (٤٩).

واللافت أن هذا البناء الثنائى يظل سائدا حتى مع انتقال
السرد من عالم الواقع إلى الأسطورة أو الخرافة فى حكاية
الشيخ سلامة، فهذا المتصوف الذى يجوب البلاد يعلم الفلاحين
أصول الدين، يذكر له أهل المنتهى أنه قبل رحيله إلى ربه

بشهرين انكشف عنه الحجاب، وانفتحت السموات أمام عينيه، وأنه تمكن من (إحياء طفل ميت)، وأنه سأل ربه أن يعطيه أمانة، وكانت الأمانة ظهور براعم خضراء فى عصاته الجافة، ثم تصل الثنائية إلى ذروتها عندما أسلم الروح، إذ لما جاء الصباح «أورقت العصا، وتجزرت، وأسفرت عن شجرة جميعز ما زالت تظلل قبره» (٥٠).

إن مجموع الظواهر الفنية الملازمة للسرد فى إنتاج الأدبية، تسعى إلى نوع من الانفتاح على الخطابات السردية الأخرى، هو انفتاح يتم بدون وعى، لكنه مؤثر على أن كل خطاب أدبى هو ابن شرعى لميراث أدبى ممتد فى البعيد أو القريب، والمنتهى لم تنغلق على نفسها فى استدعاء الشخص والحدث، بل إنها كانت تنتظر أحيانا - فى خفاء - إلى سرديات أخرى تكاد تتوافق معها فى الإطار العام للحدث، فلا يمكن أن يغيب عن المتلقى عالم (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى، وبخاصة هجوم الهجانة على القرية وإنزال العقاب بأهلها، ثم تحول العلاقة بين الهجانة والفلاحين إلى نوع من الألفة، فكلاهما خاضع لسلطة أقوى منه توجهه رغم إرادته إلى عدوانية غير مبررة، وفى عالم (الأرض) تجرى العلاقات الشاذة بين الإنسان والحيوان، كنوع من التنفيس عن المكبوت الجنسى، وهو ما نلاحظه فى (المنتهى).

وكما تحضر الأرض، يحضر (قنديل أم هاشم) فى طرح بدائية العلاج، علاج العينين على وجه الخصوص، إن حضور هذه الأعمال - على خفاء - فى خطاب هالة البدرى، يؤكد - على نحو من الأنحاء - أننا فى مواجهة خصوصية إنتاجية واعية بموروثها، واعية بالتجارب السابقة عليها، نون أن تفقد فى هذا الوعى شيئاً من استقلاليته فى إنتاج الحدث أولاً، ثم توظيفه سياقياً ثانياً.

إن هذا الانفتاح على عالم الرواية يقودنا إلى رصد انفتاح محبذ على الخطاب القرأنى، وبخاصة فى إنتاج الصيغة اللغوية التى تمتص الصيغة القرأنية، وقد تم هذا الامتصاص لحظة مرادة الأمل لأهل المنتهى فى زراعة القطن «وهم يتأملون المساحة الواسعة التى ستضىء يوماً بالعهن الأبيض المنفوش»^(٥١)، فالخطاب الروائى يمتص الخطاب القرأنى فى قوله تعالى من سورة القارة : «وتكون الجبال كالعهن المنفوش».

وعلى نحو ما يصنع الخطاب الشعرى، يمتص الخطاب الروائى ملفوظ الشاعر (كفافس) مضيقاً بذلك صوتاً إضافياً يشارك فى إنتاج مأساة أهل المنتهى عند انفتاح ذاكرتهم على لحظات دامية عرفوا فيها ذل القيد وظلام السجون، ولسع السياط، والتبعثر فى الطرقات^(٥٢).

إن الخطاب الأدبي لا يمكن أن يقدم نفسه للمتلقي إلا من خلال اللغة، أو لنقل إن الخطاب الأدبي هو لغة أولا وآخرا، لا يمكن الكشف عن أدبيته إلا بالتعامل التحليلي مع لغته أفرادا وتركيبا.

وقد أوضحنا - في صدر هذه الدراسة - كيف أن التعامل مع المفردات كان يميل على نحو واضح إلى حقل (الريف) وأن نواله قد ترددت بكثافة واضحة، لكن أهمية التعامل مع هذا الحقل تتجاوز حدود مفرداته، لأنه وسع دائرة نفوذه حتى شملت الخطاب الروائي لهالة البدرى طولا وعرضا، بل إنه يكاد يستحوذ على كثير من النوال التي لا تنتمي إليه معجميا أو عرفيا، إذ يبدو أن تجاوز النوال قد أحدث بينها نوعا من (التماس) الدلالى حتى دخلت جموع النوال حقل (الريف) على نحو من الأنحاء، ففي مثل قول الخطاب «وكان عبد المنعم قد أجر أرضا من الحاج عبد القادر فى عزية الطفلى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم بودة القطن عليه، ومرت أيام دون أن ينبر - هو وجيرانه المؤجرين لباقى أرض العزى - ببىلا لهذا الإيجار»^(٥٢).

فى هذه الدفقة السردية تتردد نوال حقل الريف : (أجر -

أرضا - عزبة - إيجار - جفاف - المحصول - بودة - القطن - المؤاجرين - أرض - العزبة)، لكن مجموعة الدوال الأخرى المشاركة في إنتاج الدفقة تدخل في نطاق الحقل بفعل السياق الذى يضمها (فعبء المنعم) ليس اسما مجردا، وإنما هو مؤشر إعلامى ضاغط يستحضر صفتين للشخصية، صفة العبودية أولا، ثم المنعم ثانيا، وإذا كانت الصفة الأولى تعود إلى الشخصية، فإن الثانية يمكن أن تشير فى خفاء - إلى مالك الأرض الذى ينعم على فلاحيه إذا شاء ويحرمهم إذا شاء. يتأكد هذا المؤشر بالوظيفة النحوية للدال، إذ هو يقع فاعلا للفعل (أجر)، ومن ثم يدخل فى حيز حقله الريفى، كذلك الأمر فى دال (الطفاوى)، فبرغم أنه يخرج عن دائرة حقل الريف، لكن تضافه مع دال (عزبة) يشده - أيضا - إلى الحقل السابق، وهكذا الأمر فى مجموع الدوال التى تضمها الدفقة، بل فى مجموع الدوال التى يضمها الخطاب.

وفى هذا المستوى الإفرادى يعمد الخطاب إلى تقنية صياغية لافتة، هى إيقاع الاختيار على أفعال بعينها تساعد فى إنتاج الحدث زمانيا أحيانا، ومكانيا أحيانا أخرى، وقد لا يكون هذا ولا ذاك، وإنما تعمل على إنتاج الحدث فى ذاته بعبدا عن الهوامش المصاحبة له.

إن الخطاب الروائي لهالة البدرى (منتهى) يضم ستة عشر فصلا، تبدأ كلها بصيغة (الفعل) ماعدا الفصلين الرابع والتاسع، وتتوالى افتتاحيات الفصول على النحو التالى :

- (٧) الفصل الأول : توقفت العربية
(١٩) الفصل الثانى : شق القارب
(٣٠) الفصل الثالث : تحلق أطفال طه
(٤١) الفصل الرابع : حر قائنظ
(٦٣) الفصل الخامس : جلس طه
(٧٦) الفصل السادس : تذكر طه
(٨٩) الفصل السابع : انشغل كل من فى الدار
(١٠٣) الفصل الثامن : عشش السهاد
(١١٨) الفصل التاسع : حين نوى صوت الرصاص
(١٣٥) الفصل العاشر : تحلقت العاملات
(١٤٩) الفصل الحادى عشر : دارت النوارج
(١٦٤) الفصل الثانى 'عشر : صبحا صبح
(١٧٥) الفصل الثالث عشر : راوغ الأمل المنتهى
(١٩٢) الفصل الرابع عشر : رحل مع وصول الفجر ليل
(٢٢٤) الفصل الخامس عشر : استيقظ الدوار
(٢٣٢) الفصل السادس عشر : لم تكن وبيدة

وسيطرة صيغة الماضي واضحة، حتى عندما استخدم الخطاب المضارع في الفصل الأخير، خلاص الفعل من زمنه ودفعه إلى زمن الماضي بتأثير أداة النفي (لم)، مما يعنى أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة الشخصية لاستحضار الماضي بون ارتباط بتركيب زمنى معين إلا منطق الاستدعاء الذى يربط بين الحوادث المتشابهة، أو المتكاملة، أو المتناقضة، وحتى عندما تعامل الخطاب مع الصيغة الاسمية احتفظ لها بمؤشرها الزمنى (فالحر القائظ) يستحضر زمن الصيف وما يرتبط به من أحداث زراعية، وكذلك الأمر فى (حين بوى الرصاص)، إذ إن الدال (حين) ينتج الزمنية من مربوده المعجمى، معنى هذا كله أن الخطاب ينفر من التجريد ويوغل فى التجسيد المتمثل فى تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعة تصادمية تؤكد العمق الدرامى للرواية.

إن صيغة الفعل كما تعمل على فتح الحدث على السياق زمانا ومكانا وشخصا، فإنها قد تعمل على إيقاف الحديث ذاتها، ففى افتتاحية الفصل الأول (توقفت العربية) تتحول الحديثية فى الفعل إلى توقف نتيجة للمربود المعجمى، لكن التوقف - من جانب آخر كان أداة لفتح الحكى على (رشدى) العائد من حرب فلسطين، فالتوقف إذا تسلط على العربية فإنه

تسلط - ضمنا - على حرب فلسطين مما سمح لرشدى بهذه العودة المفاجئة.

أما الفصل الثانى فإنه يفتح دائرة (الحدث المائى) (شق القارب)، وبهذا الفتح تستقبل الرواية حادثا طارئا هو (ظهور الفريق)، ثم تستحضر مع الحادث طقس الريف فى مثل هذه المواقف من محاولة الهروب من المسئولية، لأنه هروب من بطش البوليس الذى يسعى هو الآخر للهروب من هذه المسئولية.

ثم تأتى الفصول : الثالث والخامس والسادس لتؤكد محورية شخصية طه وتأثيرها البالغ فى توجيه الأحداث الحاضرة، أو استرجاع الأحداث الماضية من وجهة نظره الخاصة.

وعلى هذا النحو تتوالى الفصول متكئة على الصيغة الفعلية الفاتحة للأحداث على المستوى الزمنى مثل (صباح صبح)، أو المستوى المكاني (تحلق أطفال طه)، وقد تخلص الصيغة للحديث المجردة (دارت النوارج)، وقليل ما تتجاوز الصيغة التجسيد إلى التجريد (عشش السهاد).

وعلى مستوى التركيب فإن الخطاب يستخدم ثلاث تقنيات فنية :

الأولى - وهى السائدة - (السرد)، ويلاحظ أن البناء اللغوى للسرد يأتى متعدد المستويات فقد يتجه السرد إلى البناء الموجز

الذى يحكى ملفوظ الشخص، بون تحديد سياقه، أو تحديد
مضمونه تحديدا كاملا، يقول السرد : «جلس طه فى الشكمة
فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل
مشاكلهم» (٥٤)

إن السرد هنا يوجز كما هائل من الأحداث القولية والفعلية،
فلم يفصح عما تم فى مقابلة أهل القرية تفصيلا، ولم يفصح عن
كيفية حل طه للمشاكل، كما لم يفصح عن طبيعة هذه المشاكل،
لكنه - على نحو من الأنحاء - قدم إطارا نمطيا لهذه
الشخصية، وطبيعة علاقتها بأهل المنتهى التى تقوم على قدر
كبير من الفهم والألفة.

وقد يعمد السرد إلى تلخيص خطاب الشخص بون تفصيل
كاشف، وهذا البناء يتداخل مع سابقه فى أن السارد يحل محل
الشخص بعد استبعادها مؤقتا حتى لا يشغل المتلقى بملفوظها
مفصلا، فعند استحضار السرد لوظيفة عبد الحكيم الإنسانية
فى المنتهى، من حيث رعايته لأطفالها طيبا، يلجأ الخطاب إلى
تلخيص الملفوظ الذى دار بين الحكيم وأطفال القرية :

«استغرق الضحى وهو يفحص أجساد الأطفال، ويحاول أن
يسمع أوجاع الفلاحين، تردوا، راوغوه، أخبروه أنهم أصحاء لا
يشكون إلا من وجع الرأس» (٥٥)

إن السرد هنا يعمد إلى تلخيص الملفوظ الحوارى الذى دار بين الحكيم والفلاحين نون أن يعرض علينا الملفوظ ذاته، والتلخيص على هذا النحو يفتح للمتلقى نافذة إنتاج هذا الملفوظ على نحو مواز للتلخيص الذى استقبله.

وفى المستوى الثالث للسرد يعمد الخطاب إلى تقديم الشخصية نون العناية بملفوظها : «كان عبد المنعم قد أجر أرضا من الحاج عبد القادر فى عزية الحفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم الدودة على القطن» (٥٦).

إن السرد يقدم هنا شخصيتين : الحاج عبد القادر وعبد المنعم، كما يرصد العلاقة التى تربط بينهما، حيث استأجر الثانى أرضا من الأول، وعجزه عن سداد الإيجار، نون أن يعرض السرد لشيء من ملفوظ الشخصيتين، أو حتى مضمون ما دار بينهما من حوار.

المستوى الرابع هو الذى يتجه فيه السرد إلى المحاكاة الجزئية لمضمون ما قالته الشخصية، مع إضافة جانب من انعكاسات السارد الإضافية :

«لكن عبد المنعم الذى شعر بالظلم أكثر من الفلاحين الذين عرفوا القصة ولم يتعاطفوا معه، راح يسبهم بأمهاتهم،

وفتحاتهن كلها بلا خشى ولا حياء فلما ضاق بالفضيحة والقسوة، انتقل يسب العمدة وجده، وأبو خاشه» (٥٧).

فالسرد يستحضر الشخصية، ويستحضر مضمون ملفوظها، ثم يستحضر - فى الوقت نفسه - الهوامش الإضافية المصاحبة (بلا خشى ولا حياء) (ضاق بالفضيحة) وهذا البناء السردى أكثر انفتاحا على الملفوظ من سابقه، لأنه لا يكتفى بسرد المضمون القولى، بل يحاول أن يستبطن المشاعر المصاحبة للمضمون.

المستوى الخامس : هو الذى تتداخل فيه لغة السرد بلغة الشخص، فعندما يستحضر السرد أحزان الجدة (عديلة) على ابنها عبد الحكيم، يمزج الخطاب بين ملفوظ الراوى وملفوظ الشخصية :

«تقيض بموعها، ويتنفخ أنفها، ووجنتاها، وهى تردد بصوت خاشع إلى الله : «سلامتك من النار يا بنى .. يا زهر الفل .. يا عود الياسمين .. يا ورد مفتح. وتجهش ببيكاء حار. مع الوقت تراجعت زياراتها إلا فى المواسم، والأعياد» (٥٨).

إن السرد هنا يتجه إلى رصد الظواهر المصاحبة للملفوظ الشخصية، ثم رصد مجمل الملفوظ، (ضارعة إلى الله)، ثم يتحرك السرد إلى ملفوظ الشخصية مباشرة : سلامتك من النار

إلخ، ثم يعود السرد إلى استعادة سيطرته مرة أخرى : مع الوقت تراجعت ... إلخ.

المستوى السادس : يلجأ فيه السرد إلى تحديد ملفوظ الشخصية عن طريق الفعل قالت، أو أجابت، وهو ما يعنى الفصل بين السرد وملفوظ الشخصية :

«خرجت أم طه من عند ضيوفها، وجمعت الخدم، وقالت لهم:
- كلمة واحدة عما حدث، لا تدخلن النوار مرة أخرى، لا عمل لكن عندي. أجابت النساء والبنات وهن يرتجفن ويضحكن فى أعماقهن :
على رقبتنا يا ستى !!» (٥٩)

إن التقنية الأولى وهى السرد تمثل الأداة المركزية فى إنتاج الروائية، لكن الملاحظ أن السرد لا يخلص لنفسه، بل يستدعى التقنية الثانية وهى (الحوار)، لكن الحوار بدوره لا يحضر مستقلا بنفسه، بل يستدعى التقنية الثالثة (الوصف)، حيث يمتزجان للمشاركة فى إنتاج الحكى كليا وجزئيا، إن امتزاج الحوار بالوصف يعنى - بالضرورة - امتزاج الزمنية والمكانية على صعيد واحد، ذلك أن السرد مع الحوار يدخلان دائرة الزمنية، بينما الوصف يوغل فى دائرة المكانية، فالسرد يعمل على استحضار الملاحظات حول الأشياء والشخوص مع تحديد ملامح كل منهما على وجه الإجمال، بينما الوصف يعمل على

إنتاج الملاح محددة ومفصلة، ويكون نجاحه عندما يمسك المتلقى بالشخصية من كل جوانبها الخارجية والداخلية، وعندما يتمكن من الإحاطة بها خلال فضائها الروائي.

والواقع أن الحوار لم يستقل بوظيفته الإنتاجية فى (منتهى) وإنما كان يستدعى الوصف ليشاركه الإنتاجية، نلاحظ ذلك - مثلاً - فى ذلك الحوار الذى دار بين ضيوف الحاج عبد القادر وطه، متندرين بما حدث لعبد المنعم غزال من عقاب على محاولته أخذ جاموسته من زريبة العمدة، حيث يدخل طه قائلاً :

- السلام عليكم

- عليكم السلام ام ورحمة الله وبركاته.

قال واحد : أكمل .. أكمل يا عبد القادر. أكمل الله يرضى عليك. اسمع يا أبا عبد الله. أين كنت وقت الجرسنة ؟ هل شاهدتها ؟ .

امتقع وجه طه، وبانت فى شفثيه زرقة تفضح مشاعره الداخلية، ولم ينتظر خيراً من وراء الحوار، ورد فى اقتضاب :
- كنت خارج البلدة .. ماذا حدث ؟.

جاء صوت لم يتبين صاحبه :

- والله فانتك متعة عظيمة. اقعد .. البيت بيتك يا رجل.

تفضل الطعام» (٦٠)

إن المتابعة الأولية لرواية (منتهى) تقدم السارد أو الراوى كصاحب السلطة المطلقة فى إنتاج الحكى بداية ونهاية، وأن الخروج على هذا البناء الروائى كان استثناء ما يلبث الحكى أن يستعيد سيطرته بعده مباشرة.

لكن يلاحظ أن الراوى أو لنقل مباشرة (الرواية) لم تلتزم ببناء جامد فى سرد الأحداث واستحضار الشخوص، إذ إنها - أحيانا - كانت تقف خلف الخطاب لتشاهد كل العناصر المكونة للحدث، أو كل المكونات المتلبسة بالشخوص، والخلفية هنا لا تعنى خروج الرواية من الخطاب، وإنما تعنى دخولها فى الخطاب لكنها تختار موقعا يسمح لها بنوع من الرؤية الكلية، أو لنقل يسمح لها برؤية التقيضين الدراميين فى آن واحد، إذ إن المؤلف فى الرؤية أن تكون وحيدة البعد، على معنى أنها تستهدف إدراك أحد طرفى العملة، ثم تعدل موقعها لإدراك الطرف الآخر، لكن الوقوف الخلفى أتاح لها رؤية الوجهين معا، ومن ثم أمكنها كشف التصادم الدرامى الذى يربط بينهما، ويفصلهما فى آن واحد، ومن هنا كان السرد على نراية بالظواهر والخفايا، بل على نراية بما تجهله الشخوص ذاتها، فعندما انتشر الوباء فى المنتهى، وانتابت وبدة نوبة قشعريرة، قدم السرد رؤية للموقف من موقعه الخلفى الذى استطاع منه أن

يلم بما غاب عن وديدة فى هذه اللحظة : «انتابت وديدة
قشعريرة وهستيريا، فلم تشعر أنهم نقلوها إلى فراش حمايتها
فى الطابق الأرضى، وأن الطبيب زارها، وأعطاهما حبونا، وأمر
بالراحة التامة» (١١).

بل إن وقوف الساردة فى هذه المنطقة أتاح لها أن تتوغل فى
أعماق الشخصوص وكشف تفاعلاتها الداخلية التى لا يمكن
للشخصية أن تسمح بالاطلاع عليها أو إخراجها إلى السطح
المعين، فأبو المعاطى - أحد الفلاحين - تسيطر عليه رغبة
جنسية دائمة وعارمة، تتحكم فى مسلكه وتصرفاته، وهذه الرغبة
من المكبوتات التى تحتفظ بها الشخصية فى عالم الخفاء، لكن
السرد يخترق حاجز الأسرار والمكبوتات ليكشف هذه المنطقة
المحرمة : «بدأت الحكاية ذات ليلة لم يظهر فيها قمر، ويعد أن
أغلقت الدور، وسكنت الشوارع، إذ هاجت نفس أبو المعاطى
مستور إلى أنثى» (١٢).

ويلاحظ هنا حركة الخطاب الضدية فى اختيار بعض الأسماء
(فأبو المعاطى مستور) ليس مستورا فى عالم القرية، بل هو
مفضوح بمسلكه الذى قاده إلى علاقة جنسية مع كلبة، علم بها
أهل المنتهى وأصبح يسمى منذ هذه اللحظة (أبو كلبة).
وبرغم أن غالبية السرد احتفظ للسارد بهذا الموقع المميز،

فإن هناك حالات قليلة ابتعد فيها السارد عن هذه الخلفية، ومن ثم دخل منطقة (الحياد) التي لا يعرف فيها السرد أكثر مما تعرفه الشخصوس المشاركة في الحدث، فعندما يستعيد السرد حكاية الغريقة التي تم العثور عليها، يستعيدها في حياد مطلق : «قفز الفلاحون الخارجون من صلاة الظهر إلى النهر، احتضنوه برفق، شهقت السماء بالقيم الراكد، أمطرت حبا أحاط بهم، مدبوه على الجسر، كشف المستور عن فتاة صغيرة غضة، زين رقبتها حبل معقود تدلى فوق جلبابها المورد، ويزغ من تحته جنين همد وهو يدافع عن الحياة» (٦٣).

إن حياد السرد يتجلى في عدم معرفته بهوية الغريق قبل الكشف عنه، حتى إنه وصفه بأنه (غريق) مذكر، ثم تنامي السرد تذكيرا لا تأنيثا (احتضنوه برفق) (مدبوه على الجسر)، ثم بعد انكشاف حقيقة الغريق اعتدل السرد ليتعامل مع أنثى لا ذكر.

وقد ينزل السرد عن منطقة الحياد عندما يضع نفسه خارج دائرة الخطاب الأدبي، وهنا تكون معرفة السرد أقل من معرفة الشخصوس، فهو يعرف أفعالها ومسلكها العام، لكنه لا يتمكن من بلوغ منطقة الوعي عندها.

فإذا استعدنا هنا شخصية (بشير) وعلاقته الجنسية

(بروايح) نلاحظ أن هامشية الحادث فى ذاته كانت وراء رصد الشخصية فى فعلها المحرم نون الكشف عن المكونات الداخلية للشخصية والتي دفعتها إلى اختراق حاجز القيم والتقاليد، فهل كانت ترتبط بروايح بعلاقة حب حقيقية، أم أنها علاقة جنسية عابرة ؟ إن هروب بشير كان هروبا نهائيا من دائرة المنتهى، فلم تظهر له أية مؤشرات مباشرة أو غير مباشرة فى المنتهى، ولا شك أن هناك مبررات منطقية وراء اختفائه النهائى، خوفا من طه، بل خوفا من أهل روايح، بل خوفا من أهل المنتهى جميعا، لكن هذه المبررات ليست كافية فى الكشف عن طبيعة الشخصية، لأن السرد لم يستطع الوصول إلى أعماقها، وربما كان هناك هدف خفى وراء تغييب هذه الشخصية نهائيا من المنتهى حيث يكون لها دور مرسوم فى الجزء الثانى الذى تنبئ عنه الأحداث المبثورة.

(١٢)

قلنا إن الخطاب الأدبى لغة أولاً وآخراً، وكل ما يتضمنه الخطاب من أحداث أو شخوص فإنها لا تصل إلى المتلقى إلا خلال اللغة، لكن اللغة فى ذاتها تتحمل مجموعة من الوظائف التى تهين لها إنتاج أدبيتها.

وأولى الوظائف التي نعرض لها الوظيفة الإشارية، وهي التي تحاصر اللغة في نطاق فاعليتها الداخلية ثم تنقل هذه الفاعلية إلى السياق لتشكل الأحداث، أو إلى الشخص لتستحضر مكوناتهم أولاً ثم مسلكهم الخاص والعام ثانياً، أو لنقل إن اللغة الإشارية تتحول في الخطاب إلى طاقة تجسدية للأحداث والشخص داخل السياق، على أن يلاحظ في هذا المستوى محافظة اللغة على مربودها المعجمي ليكون الناتج الدلالي مساوياً للمفوض.

في هذا المستوى يستحضر الخطاب الروائي العلاقة بين الحاج عبد القادر - والد طه - ووييدة - زوجة طه - : «حظيت وبيدة منذ نخلها النوار برعاية الحاج عبد القادر الذي رأى فيها امرأة وأودا تحقق له العزوة التي يبتغيها، فطلب منها ألا تكف أبداً عن الإنجاب، وأمدّها بكل أسباب الراحة»^(٦٤).

إن اللغة في هذه الدفقة أدت مهمتها الإشارية باستحضار السياق الريفى أولاً، وهو سياق يتضمن الرغبة الحميمة في كثرة الأولاد، لكن الكثرة هنا مطلوبة للعزوة أى أنها كثرة مرتبطة ببعدها الاجتماعي، لأنها قد تطلب للمساعدة في العمل وطلب الرزق - وهو بعد اجتماعي آخر مفارق للبعد الأول في الهدف، وإن اتفقا في الوسيلة. وقد اتجه السرد إلى تلخيص الحوار

وحصر التبادل اللغوى بين شخصيتين : عبد القادر ووديدة، ثم ألقى السرد الطرف الثانى لينفرد عبد القادر بصوته داخل السياق، وهو مؤشر اجتماعى آخر على طبيعة العلاقة النوعية بين الذكر والأنثى فى هذا الواقع الريفى، فالذكر يمثل الطرف الموجب (بالأمر) والأنثى تمثل الطرف السالب (بالاستجابة) دون مناقشة، وكأن استجابتها مسألة بديهية لا تحتاج إلى ملفوظ يجسدها، فالملفوظ السردى فى الدفقة يتوافق تماما مع المستهدف الإنتاجى منها مما يؤكد الطابع الإشارى المسيطر عليها.

الوظيفة اللغوية الثانية التى استعان بها الخطاب، هى الوظيفة الانفعالية، وأهميتها دفع اللغة من نطاقها الداخلى إلى منطقة المتكلم، لتترك له مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة، ثم مساحة فضائية لاستيعاب دفقاته الانفعالية، حيث تخرج من العمق إلى سطح الصياغة، وواضح أن الوظيفة تكاد تستوعب الوظيفة السابقة لكنها تجاوزها بهذه الشحنة الانفعالية المصاحبة.

فعندما يستحضر السرد حادث اكتشاف العلاقة الجنسية بين بشير وروايح، عندما استيقظ طه من نومه لاستقبال رشدى العائد من حرب فلسطين، وفوجئ ببشير عاريا فانطلق ملفوظه

مشحونا بكم هائل من الغضب والثورة :

«قف يا كلب .. الى أين ستصعد ؟ لو وصلت الى السماء
سأطواك .. فى بيتى يا ابن الفاجرة ؟!».

فى دارى ؟ والله لن يخلصك من يدى عزرائيل» (٦٠).

إن الملفوظ فى الدفقة يأتى مشحونا بكم هائل من الانفعالات
الطارئة التى أفرزها هذا الموقف المفاجئ من ارتكاب جريمة
الزنى فى دار طه. ومن هنا توالى التراكيب فى شكل ضفيرة
تبدأ بالأمر التهديدى (قف يا كلب) ثم تتغير الضفيرة الى
الاستفهام التعجيزى (الى أين ستصعد؟)، ثم تعود الضفيرة الى
الإخبار المؤكد لضمون التركيبين السابقين (لو وصلت الى
السماء سأطواك)، ثم تستعيد الصياغة البنية الاستفهامية
المضمرة (فى بيتى يا ابن الفاجرة) (فى دارى)، ثم يعتدل
النسق الى الإخبار مرة أخرى، لكنه فى الاستعاده يأتى حاسما
للموقف كله (والله لن يخلصك من يدى عزرائيل)، والحسم هنا
يأتى من أن إنزال العقاب ببشير واقع لا محالة حتى بعد الموت.
موت من ؟ لم تفصح الصياغة، هل موت طه لن يمنعه من إنزال
العقاب ببشير، أم أن موت بشير لن يمنع طه من إنزال العقاب
به، وهى صيغة تصل بالانفعالية إلى ذروتها لأنها تدخلها دائرة
الاحتمالات التى تستدعى من المتلقى نوعا من المشاركة فى

استخلاص الناتج الدالى .

وإذا كانت الوظيفة الإشارية قد ربطت اللغة بالسياق الداخلى، والانفعالية قد ردت اللغة إلى المتكلم داخليا وخارجيا، فإن الوظيفة الثالثة (الطلبية) تتجه مباشرة إلى المتلقى سامعا أو قارئا، موجهة إليه طاقة ضاغطة قد توافق توقعه أولا توافقها لكنها فى هذا وذاك خالصة له.

يستحضر السرد انتحار عبد الحكيم بن عبد القادر حين دوى صوت الرصاص وأسرع الرجال إلى مصدره : «هب الرجال ناحية غرفة المكتب، وتسمروا أمام عتبة الباب لا يستطيعون عبورها، ثم اندفعوا ناحية عبد الحكيم الغارق فى دم انتحاره. نقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان مستبدرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح» (٦٦).

إن السرد يستحضر حادث الانتحار فى تلخيص شديد ليجاوزه محيطا المتلقى بمكونات الشخصية المنتحرة تفصيلا، وهى تفصيلات تكاد تلتفى عملية الانتحار لأنها تقدم شخصية مليئة بالحياة والحيوية جسديا، ومن هنا يزداد تجاوب المتلقى مع

الشخصية وفجيئته فى موتها الفجائى، لكن يلاحظ أن مجموع الموصفات التى قدمها السرد عن عبد الحكيم تكاد توافق توقع المتلقى الذى يعرف مسبقا كثيرا عن هذه الشخصية وبيئتها ووظيفتها، فعندما يتدخل الوصف السارد قائلا : «كفاه ناعمتان، مع أصابع طويلة رفيعة» فإن ذلك يوافق توقع المتلقى الذى يعرف مهنة عبد الحكيم، وهو أنه طبيب، وإذا قال السرد الواصف إن عبد الحكيم (دقيق الجسم، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد) (له عينان سوداوان) فإن المتلقى يكاد يتوقع مجموعة هذه الموصفات، لأنه على علم بمكونات الحاج عبد القادر والد عبد الحكيم الجسدية التى تتطابق معها هذه المكونات^(٦٧).

ثم تأتى الوظيفة الرابعة وهى (الشارحة)، وغالبا ما تتحقق فى إقامة اتصال بين شخصيتين سواء أكان اتصالا محدودا أم موسعا، وسواء أكان الاتصال على مستوى السطح أم العمق، وسواء أكان الاتصال قائما على التكامل أم التنافر، فعندما وجد طه أن هناك تهديدا للعمدية من أسرة أبو كحيلة تصرف تصرفا فرديا يقوم على حضور علاقة تنافر مع أسرة أبو كحيلة يقول السرد : «هوجى أبو كحيلة بالعمدة واقفا على باب داره، وقبل أن يفهم سر الزيارة، صعد طه الدرجات إلى السطح، وقف

بهده فوق القش، وأطلق النار على إناء ثريد خزفي انفجر إلى شظايا جرحت الجالسين حوله، وأصاب يد سلمان التي تصادف أن كانت ممدودة إليه. باغتهم الانفجار، صرخوا، رفعوا جميعاً رؤوسهم إلى مصدر الطلقة القادمة من السماء، رأوا طه ينفخ فوهة البارودة، ويحييهم بهزة من رأسه، ثم يدير ظهره وينصرف، نزل الدرجات في رباطة جأش صعدت أبو كحيلة الذي سعد وراءه^(٦٨).

إن اللغة هنا تعتمد إلى رصد موقف تفصيلي يستهدف حسم هذه العلاقة التنافرية بين طه وأبو كحيلة، حيث استحضار تصرف طه من ناحية، ورد الفعل من أبو كحيلة من ناحية أخرى، وهو ما انتهى بحسم العلاقة لصالح طه، فإذا كان (الاتصال) بين الشخصيتين محدوداً في المساحة الصياغية، فإنه لم يكن محدوداً على مستوى التأثير في مجرى الحدث العام، حيث استقر الأمر لطه، ولم يجرؤ أبو كحيلة - ومن معه - على التعرض لمواشى طه، أو المطالبة بالعمدية.

وإذا كانت الوظائف السابقة قد احتفظت بقدر من مهمة اللغة التوصيلية، فإن الوظيفة الأخيرة تكاد تتخلص من عملية الاتصال تخلصاً كاملاً، أو لنقل إن اللغة تعمل على التعالي على اللغوية، لتجعل من الصياغة هدفاً في ذاتها، ونعني بذلك دخول

اللغة منطقة (الشعرية).

والحق أن خطاب هالة البدرى قد أوغل فى استخدام هذه الوظيفة بحيث لا يفلت فصل من فصول الرواية نون أن يقدم دفقة تعبيرية خالصة للشعرية، ومن ثم فسوف نكتفى بتقديم واحدة منها كمؤشر لها جميعا.

إن من أكثر اللوحات الشعرية أدبية فى الخطاب لوحة لقاء طه مع زوجته وديدة فى سريرهما، حيث استطاعت الصياغة أن ترتفع بهذا اللقاء الجسدى إلى أفق من الحلم الذى يقترب من الأسطورية.

«وأصابع طه تتب ورددات إحساسها، وتكشف عن سنابل الرغبة الكامنة فى خلاياها ما انفطت بعد، مرحت كفه، وأشعلت شرارات اليقين فى الأعضاء النائمة فتوهجت، ضاع من ذهنها إدراكها أنها مقسمة إلى رأس وجذع وساقين ويدين، وأنه آخر، امتزجا، تنخر وجهه، وانعكس فى عينيه بريق شمس الضحى فوق حقول الندى، وصافحت نظراتها التى تغيب رويدا أنفعاله، تآقت لإطلاق عصفير الروح كى تمتطى الرياح. خلخل هديره الصمت، وفقت آخر سنودها وتميعاتها، ماء ت بصوت متقطع تجمع فى بلورات كرسنال تنتظر نفخة النار كى تهطل، دخلت العاصفة مرماء، اجتاحتها، صارع اللجة المرتعشة بضربات غريق

يجاهد الخروج الممتع من اليم والفرق في لنته إلى الأبد، أسكرته رائحة انفجارها المختلطة بعبق إرضاع طفلها وامتصاصها اللالئ الخصبة، حتى وصل إلى شاطئ مرساه متطهرا، مستعدا لصلاة شكر لكل ما وهبه الله إياه في اللحظة المترعة بنفائات لهب تومض، وتنطفئ، وسكون مرتجف، وركض لا يعرف إلى أين، وطمأنينة المسافرين إلى الوصول لبر السلامة، طفت وبيدة في هالات من الأرجوان والزرجس واللارنج، وحملها شذى الربيع إلى ألق الصفاء العطره^(٣٩).

إن الدفقة تكاد تهمل المعنى تماما لتخلص إلى إنتاج تراكيب مشبعة بطاقة إيحائية تعلو باللقاء الجسدى إلى أفاق الروح في غيبوبة شبيهة بغيبوبة العرفانيين في سعيهم للاتصال بالمطلق عن طريق الإغراق الجسدى، وإن كثافة اللغة تكاد تصد النظر أو العقل عن اختراقها لينشغل بمكوناتها التى تزحم بكم وافر من الانحرافات والعدول الذى يفرغ النوال من معجميتها ويملوها بمجموعة من الدلالات الطارئة التى تشكل عالما حلميا قريبا من الأسطورية.

وبرغم ما لاحظناه من تعدد الوظائف اللغوية التى استعان بها السرد، برغم ذلك نقول إن هذا السرد قد أعطى لنفسه حرية مطلقة فى إدارة الأحداث والتعامل مع الشخصوص، فلم يحتفظ

للتسلسل الزمني بنسقة الوجودي، ولم يجعل المنطقية التتابعية صاحبة تأثير إنتاجي إلا بقدر محدود، نون أن يخل شيء من ذلك بالبناء الروائي، لأننا أمام منطق تراجيدي إغريقي يبني فنيته على استرجاع الماضي عن طريق فتح ذاكرة السارد أحيانا، أو ذاكرة الشخص أحيانا أخرى، وبخاصة ذاكرة (طه) التي تكاد تختزن تاريخ المنتهى منذ زمن جده (تمام) ثم أبيه (عبد القادر) ثم زمنه هو بكل تفاعلاته وتقلباته داخل بيته أو خارجه، ومن هنا كثر الملفوظ السردي المعبر عن هذا الانفتاح : «جلس طه في الشكمة، في نفس المكان الذي اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم، تأمل كل ما مر به هو وعائلته وقريته» (٧٠)

«تذكر طه اليوم الذي قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب» (٧١) «تذكر طه هذه الأحداث وهو جالس في مكانه المفضل في الجهة البحرية التي توازي النهر» (٧٢). ولم يكن طه صاحب الحق منفردا في فتح الذاكرة، بل شاركه في ذلك أخوته عبد الحكيم (١٢١) (١٢٦)، وعديلة (١٤٢)، وعبد القادر (١٨٧)، وستيته - إحدى الفلاحات (١٧٢) والحاج مدبولي (١٩٣)، ويلاحظ أن وديدة لم تنفتح ذاكرتها إلا على حاضرها فقط، وربما تجاوزت هذه المساحة قليلا لتتفتح على بعض

أحلامها (٢٤)، ذلك أن انفتاح الذاكرة كان مقصورا على منتجات المنتهى من الشخوص فقط.

إن تعدد مستويات السرد، وتعدد تقنياته هو الذى أخرج (منتهى) من سياق (الحدوة) إلى سياق (الروائية) التى تتكىء على (التداعى) أكثر من اتكائها على الترابط أو التسلسل، ومن هنا كان المتلقى فى حركة دائبة إلى الأمام وإلى الخلف إلى السطح وإلى العمق ليتمكن من ملاحقة الأحداث والإمساك بالخيط الذى يربط بينها بعد أن ألم بالرابط المكانى بداية من العنوان، فإذا استقبل المتلقى حكاية رشدى العائد من حرب فلسطين فى الصفحات الأولى من الرواية، فإن عليه أن ينتظر إلى صفحة ٢٠١ ليستكمل الحدث فى إطار الحضور من الشخوص بأعمارهم ومكوناتهم، وهى أعمار ومكونات تطورت وتغيرت تطورا كبيرا فيما بين المسافتين الطباعيتين، وعلى المتلقى أن يحتفظ بذاكرته نابضة بكل حدث برغم توقفه المؤقت حتى يستعيد الخطاب فى المساحة المناسبة للحكى لا لمنطق الزمنية. إن السرد مولع - فى كل مستوياته - باستحضار المتلقى، ليس كمستقبل فحسب، بل كمشارك فى إعادة إنتاج الملفوظ فى تجسيد حدثى أو شخصى، وربما لهذا مال السرد كثيرا إلى التعامل مع المحاكاة الصوتية لكثير من الظواهر لكى

يدفع المتلقى إلى معاشيتها على حالتها التنفيذية فى الواقع،
فهناك محاكاة صوت (الكارثة) والحصانين اللذين يقودانها :
«تذكر طه اليوم الذى قرر أن يغير حياته ويصبح تاجرا للحبوب،
وعجلات الكارثة تقعقع تحت ثقل جسمه ... وتضاعفت الحوافر
.. ترك ترك ترك» (٧٣).

وعندما يستحضر الخطاب كفاح راضى الصياد وزوجته فى
قاربهما الصغير يستحضر معهما صوت مجذافيهما : «ثم أمسك
سوطه ووسع السطح لسعة مباغته تأوه منها النهر بعنف وصرخ
وسط السكون، وترددت الآهات تطن فى الأعماق وتعصرها،
فرت الأسماك، وألقت بنفسها إلى الشبكة، وعلا صوت الخشبتين
أكثر طك .. ططك .. ططك .. ططك» (٧٤).

وعلى هذا النحو التجسدى تأتى محاكاة الضربات فوق
المطارح ساعة الخبيز : «تعال الضربات فوق المطارح بهمة
تخفى الحزن. ططا طك ططا طك طططا طك» (٧٥) وكذلك صوت
اللين ساعة الحطب : «دخل متولى ساحبا الجاموسة، فتحت
الأبواب وتسريت نسمة هواء طرية أزاحت رائحة التخثر،
وسمعت صوت اللين فوق جدران المتارد : تش تش تش» (٧٦)،
وصوت ماكينة دش الفول : «وسرعان ما سمع صوت مدشة
الفول : تك تك تك .. تك، وتطايير الغبار حولها وتحركت عربة اليد

الصغيرة تحمل الأجلة إلى المخازن : زع .. زع .. نذزع»^(٧٧).
وصوت الأوز : «وارتكزت الأوزة حاجزة فراخها وراها في
الركن البعيد، ذهب إليها، صاحت وهي تتراجع للخلف كاك ..
كاك»^(٧٨).

إن حرص السرد على هذه الأبنية الصوتية هو نوع من
مساعدة المتلقى في إنتاج الواقع الروائي، أو دفعه إلى المشاركة
فيما هو حادث لا فيما يمكن أن يحدث، لأن التنبؤ لم يكن من
مهمة السرد بحال من الأحوال، وإنما هذا التنبؤ متروك للمتلقى
إن شاء تعامل معه، وإن شاء أهمله.

(١٣)

لاشك أن دارس (منتهى) مهما أوغل في دراسته، فإن
شعورا مبهما يسيطر عليه، وهو أنه لم يبلغ من هذا العمل إلا
الشيء القليل، فخصوصية العمل وعمق رؤيته يحتاجان إلى
مجموعة دراسات، وبمناهج مختلفة، للكشف عن أبعاده
الحقيقية، ونظامه الداخلي وشبكة علاقاته الواسعة التي تكاد
تستغرق مرحلة كاملة من تاريخ مصر من خلال تاريخ المنتهى،
بأن يعنى ذلك أننا فى مواجهة خطاب تاريخى على أى نحو
من الأنحاء، كما أن الخطاب يعيد إنتاج الواقع الاجتماعى بكل

تعقيداته دون أن يكون خطابا اجتماعيا على أى نحو من الأنحاء، بل إنه يعيد إنتاج الواقع الوطنى والحربى دون أن يكون خطابا منتما لأى من الواقعين، وربما كان الواقع (الأسرى) أهم نواتج هذا الخطاب دون أن يكون الخطاب خطابا بيثيا على نحو من الأنحاء، لكن كل ذلك يعطى لهالة البدرى مساحة لها احترامها وأهميتها فى عالم الخطاب الروائى على وجه الخصوص، ويبشر بإنتاج قصصى وروائى له رؤيته المميزة، وأدبيته الرفيعة.

المنتجات النفسية لرواية الصحراء قراءة أسلوبية فى (خباء) ميرال الطحاوى

(١)

يواجهنا هذا الخطاب الروائى لميرال الطحاوى بمؤشر إعلامى بالغ الدلالة هو (الخباء)، ذلك أن المؤشر يستحضر واقعا بعينه له بعده الزمنى الذى مضى معظمه، ولم يتبق منه إلا مجموعة ذكريات مازالت طازجة، وبما أن ما مضى لا يمكن استرجاعه بحال من الأحوال، فإن المتاح هو إنتاج واقع آخر يناظره، أو لنقل إنه يطابقه، وعلى المتلقى أن يتقبل عملية الإنتاج، فإذا كان الإبداع يقدم مضمونا مضمرا فحواء : أنا أنتج واقعى الذى عشته، فإن المتلقى يجاوبه - ضمنا - بقوله : وأنا أصدق هذا المنتج، وافتقاد هذا التجاوب بين الطرفين يفصل النص عن طرفيه الرئيسيين، ويدفع به فى إطار الغربة التى تبلغ درجة التوحش، فلا يآلفه أحد، ولا يآلف أحدا.

وهذا الواقع الذى ينتجه المؤشر الإعلامى، موغل فى خصوصيته، وموغل فى محليته، ذلك أن المربود المعجمى لدال

(الخباء) يستحضر عالم (البادية) بكل مكوناته المفارقة لعالم (الحضر)، إذ إنه يشير إلى نوع من المسكن الخاص الذى ينقر من الأطر البنائية التى تحاصر الإنسان فى جوفها المصمت الذى يعزله عن مباشرة الواقع الخارجى، صحيح أنه عزل مؤقت مرتبط بلحظة الاستقرار داخله، لكنه عزل أو عزلة على نحو من الأنحاء، أما (الخباء) فهو نوع من السكنى المفتوحة، سكنى بلا عوازل صماء، وإنما رقائى من الصوف أو الوبر القائمة على أعمدة تحفظ لها ارتفاعها عن الأرض، فهو نوع من (الاختباء) أكثر من كونه مكانا للسكن الثابت المستقر، وهو ما يوافق طبيعة حياة الأعراب التى لا تعرف الاستقرار.

وبما أن الواقع الذى أنتجه هذا الخطاب الروائى فيه طبيعة الاستقرار المنافى لطبيعة حياة البدو التى تعتمد الرحيل الدائم، فإن الخطاب يلجأ إلى عملية توفيقية. حيث يجاور بين (الخباء) و (الدار) المسكونة للحفاظ على جوهر الحياة البدوية التى لا تتقبل (الدار) والاستقرار إلا على نحو مؤقت .

إن تتابع إفرازات (الخباء) فى عالم (البادية) يحتاج إلى إطارين ملازمين هما : الزمان والمكان، لكنهما يحضران فى حالة انسياب يسمح (للأحوال) أن تتغلب على حضور الشخصوس، (أحوال) التجرد من هوامش الحضارة، والإيغال فى

المعرفة الفطرية التي يتقلب فيها صوت الداخل النفسى، فينطلق فى ممارسات معقولة وغير معقولة، حتى تصبح الخرافة - أحيانا - أداة لربط الوقائع وتفسيرها، وهو ما سنلاحظه فى مناطق متعددة ونحن نتناوب متن الرواية.

إن حضور المؤشر الإعلامى (الخباء) على صفحة الغلاف جاء (مفردا) غير مركب، وبما أن الكلمة المفردة لا تفيد أصلا، فإنه من الضرورى التوجه إلى بنية العمق لجبر النقص التركيبى فى العنوان، وليس التوجه للعمق عملية تخمين، وإنما هى محكمة بمتن الخطاب الروائى جملة، إذ إن الدال قد تردد فى هذا المتن خلال بنية لغوية مكتملة خمس مرات، المرة الأولى كانت فى سياق الحديث عن (عودة الأب) من رحيله الدائم، وهذه العودة لا تكتمل إلا بحضور دال الخباء : «بعد نقائق سيرتفع الخباء واسعا مفتوحاً، يسد الخلاء المواجه، وسوف تمتلئ كل شقوقه بالضيوف» (ص ٣٧) ، إن حضور الدال هنا قد استحضر معه شخصية رئيسية، هى شخصية (الأب) التى تجسد عالم البادية التى لا تعرف الاستقرار، ومن ثم كان ارتفاع الخباء لينزل فيه الأب، دون الدار أو البيت بدلالته المناقبة لحياة البدو، وخلال هذا التردد الصياغى يمكن أن يطرح العمق استكمالا للمؤشر الاعلامى فى مثل : (ارتفاع الخباء).

المررة الثانية والثالثة يرد (الخباء) مرتبطا بشخصية إضافية طارئة على هذه البيئة، هي شخصية (مسلم)، - وسوف يتضح من سياق السرد أن هذه الشخصية تتبادل موقعها النفسى مع (الأب) - فعند انفتاح ذاكرة (سقيمة) على زوجها (مسلم) يرصد السرد هذا الانفتاح بقوله : «تجر ساقيا وتحبو إلى الوهدة، وقد أقبلت الشمس الفتية لتجهز على فريستها التي حبت وتخرجت وهي نصف غائبة عن وعيها، ولم تك ترحف إلى فتحة الخباء حتى سقطت» ص ١١٨. وهنا يستحيل (الخباء) إلى ملجأ لاحتواء الشخوص المدمرة داخليا وخارجيا، وهو ما نلاحظه فى المرة الثالثة، حيث تدعو فاطمة زهوة للهروب، وهو هروب داخلى - بالضرورة - المهم أن هذا الهروب سوف يفتح العيون على نقطة فى الأفق البعيد (ربما يبرك جمل «مسلم» على باب الخباء، قد يفرد عباءته ويضمها) ص ١٢٨.

ومن هذين الترددين تطرح بنية العمق استكمالاً للعنوان قريبا من الاستكمال السابق، حيث يكون المؤشر هو (الخباء المفتوح).

أما التردد الأخير فيأتى فى حوار داخلى للساردة مع شخصية حاضرة فى السياق، لكنها غائبة عن هذا الحوار، هي شخصية (سربوب) إحدى العلامات فى بيت الأسرة، ومربية

فاطمة، ويقع هذا الحوار في نهاية الرواية حيث يبلغ السرد قمة مأساويته في دخول منطقة (النهاية) الاختيارية، وعندها تتخيل فاطمة وجود رغبة خفية عند سربوب لاستخدام شعرها في صناعة (الخباء) كنوع من العقاب غير المباشر لتمرداها الدائم : (أعرف أنك تولين أن تنسجى منه خباء، وأن تظل فاطمة في الظلام، لن أسلم لك صغيرتي أبدا). ص ١٣٧.

إن هذه المتابعة لتردد دال (الخباء) في متن الخطاب تقدم احتمالا بأن يكون العنوان : (فتح الخباء المرتفع المظلم)، وهذا الاحتمال يتوافق - إلى حد كبير - مع مسيرة السرد وتوجهاته وبخاصة فيما يتصل بالذات الساردة التي تسعى - دائما - إلى الخلاص، وهو ما سنلاحظه في تحليلنا للرواية، ففتح الخباء معناه أنه كائن مهياً لاستقبال مفردات الواقع - جملة لها - الصغيرة والكبيرة، لكنه استقبال يقود إلى العتمة والضياء، وهو عكس المربود المعجمي لدال (الخباء).

ويلاحظ أن هذا الدال لا يعمل منفردا، بل إنه يستحضر عدة نوال بالتداعي الصوتي الناتج من التجانس الحرفي والصيغة الصرفية لتؤازره في أداء مهمته، حيث يحضر دال (الخلاء) الذي تردد ثمانى مرات، منتجا نوعا من العدمية المطلقة، لأن (الخلاء) المكان الذى (لا أحد به، ولا شئ فيه)، كما يقول ابن

منظور، فظلمة الخباء تكتسب عمقا كئيبا من (الوحدة المطلقة)، فالسرد الروائي يتحرك من الفراغ والظلمة ليعود ويرتد إليهما، دون أن يأتنس بمفردات أو موجودات تزيل غريبته الشديدة، وهو ما يعنى تفرغه تماما لمنتجات الخباء وملازماته من الخلاء، وهو خلاء يستدعى مادته (تخلّيت) ليؤكد خلوص السرد لهذه المنطقة فى محاولة لكشف أغوارها واستجلاء ظلمتها.

ويتنامى التداعى الصوتى إلى دال (الخواء)، تأكيداً للعممية الممتدة، ذلك أن (الخواء) هو (الفراغ ما بين السماء والأرض) وهو مايشى بانفساح مساحة العممية حول الخباء، متجاهلة ما يحيط به بتنفيذا من كائنات، ومن ثم يكون هذا الخباء ركيزة تفجر السرد حول هذا الواقع الرهيب، وقد تردد الدال خمس مرات متاوزيا مع دال (الخباء).

ويغيب التداعى الصوتى ليحل محله التداعى الدلالى فى استدعاء دال (الخيمة) الذى يجسد عالم الصحراء، وربما لهذا ارتفع تردده إلى ثلاث وعشرين مرة، وكثافة التردد تبو محاولة للتعديل من إنتاجية دال (الخباء)، فالخيمة تكون - غالبا - للاستغلال الذى يمكن أن يثول إلى صلاحية للإقامة المؤقتة، وهو ما يعنى أن الجمع بين الدالين (الخباء - الخيمة) يكون البيئة البدوية بين حلها وترحلها.

إن مؤشرات العنوان بكل تداعياته الصوتية والدلالية يجعلنا في مواجهة أمرين.

الأول : انسحاق الذات المحصورة في بيئة بعينها لها قيودها الداخلية والخارجية التي يصعب، بل يستحيل الخلاص منها، ومن هنا يتحول هذا الانسحاق إلى فاعلية تدميرية تتوجه للداخل، لأن الخلاص الخارجى غير متاح، أو غير مسموح به، فالخلاص الداخلى هو المتاح الوحيد، وهو الذى انتهت إليه الرواية فى نفقتها الأخيرة، كما سنعرض بعد ذلك.

الثانى : أن هذا التدمير الداخلى لم يكن عائقا أمام محاولة الذات استعادة توازنها - فى بعض المواقف - وطرحه فى مجموعة من العلاقات الخارجية غير المتوازنة وهذا التوازن المفقود كان يقود الذات الساردة إلى نوع من التضخم الذى يستحوذ على مراكز الإنتاج الحكائى، كما يستحوذ على بؤر التشكيل الواقعى، حتى ولو كان الاستحواذ مجرد سيطرة كلامية ليس لها مبرور تنفيذى.

إن التضخم والاستحواذ سمحا للذات أن تنزل بنفسها العقاب الذى تختاره، وقد كان عقابا قاسيا، هو (بتر ساقها) الذى سعت إليه عن وعى أحيانا، وبلون وعى أحيانا أخرى، وهو

عقاب موازن لذلك العقاب الذى أنزله (أوديب) بنفسه عندما فقا عينيه تكفيرا عن خطيئته بدخول منطقة المحرمات وزواجه من أمه، ولن نفيض فى هذا الأمر، وإنما نترك لتحولات السرد أن تقصص عنه، فنحن هنا لا نحب أن نستخلص معانى أو دلالات، وإنما مهمتنا تقتصر على مجرد فتح الأبواب لهذه وتلك.

(٢)

إن تجاوز المؤشر الإعلامى الأول الخارجى، يقودنا - بالضرورة - إلى المؤشر الإعلامى الداخلى المجاور لمتن الرواية :
(إلى جسدى .. وتد خيمة مصلوبة فى العراء).

ولا شك أن هذا المؤشر يمثل امتدادا للمؤشر الأول (الخباء) على نحو من الأنحاء، إذ بينهما مشاركة فى البناء الشكلى، فكلاهما يعتمد (الوتد) من ناحية، ويستحضر (العراء) من ناحية أخرى، لكن يلاحظ فى المؤشر الثانى أن (الجسد) يأتى كتحويل (للخباء) فى المؤشر الأول، وهذا التحويل لا يتم دفعة واحدة، وإنما يمتد التحويل ليتخلل مجمل الخطاب، حيث يصبح (الجسد) منافسا (للخباء) فى إنتاج الحكائية، وربما يكون المؤشر العدى هنا أمرا ضروريا لتوثيق هذا التحويل، فдал (الجسد) يتردد فى الرواية ستا وأربعين مرة مشحونا بالجواهر الروحى المتشكل فى

هيئة خارجية هي (الجسم) بماديته الخالصة، ويبدو أن وقوع الاختيار على دال (الجسد) كان نتيجة لغوص السرد في المفارقة الحادة بين الأنوثة والذكورة، لأن (الجسد) يكاد يلغى هذه المفارقة لتكون (الحيوية) وحدها مميزة الوجود البشرى، ومن ثم كان استحضار الشخصيات يتم - غالبا - في صورتها الجسدية، وبخاصة جسدية الذات الحاكية التي عانت من هذه المفارقة معاناة جارية.

وقد جاء تردد (الجسدية) على النحو التالي :

- ١ - جسد فاطمة (الساردة) ١٢ مرة
- ٢ - جسد زهوة ٤ مرات
- ٣ - جسد الغزالة، وقد تم إسقاط اسم (زهوة) عليها ٤ مرات
- ٤ - جسد سرنوب ٣ مرات
- ٥ - جسد الجدة ٣ مرات
- ٦ - جسد سقيمة ٣ مرات
- ٧ - جسد ساسا ٣ مرات
- ٨ - جسد الأم (أم فاطمة) ٣ مرات
- ٩ - جسد الأب (أبو فاطمة) مرتان
- ١٠ - ومرة واحدة لكل من آن، صافية، فوز، نوابة، ظاظا، جسد أحد العمال - جسد الجمل - جسد الصحراء - ثم

(أجساد) خاصة بأهل البادية.

واللافت فى هذا الإحصاء، أن معظم الشخوص المحورية قد حضرت (بجسدها) بكل فاعليته التكوينية التى أشرنا إليها، باستثناء (مسلم) و (موحة) و (ريحانة) و (سماوات) شقيقة فاطمة من أبيها، لكن الشخصية المحورية الوحيدة من بين هذه الشخوص الغائبة جسديا (مسلم)، لكن السرد سوف يجبر هذا الغياب الجسدى لمسلم بالتدقيق فى وصفة الجسدى والنفسى كما ستعرض له فيما بعد.

الدال الثانى فى المؤشر الداخلى، دال (الوتد) الذى امتد تردده فى متن الخطاب ثلاث عشرة مرة، وهو تردد يرتبط بخط دلالى له حضوره الحاد فى السرد والحدث على سواء، ونعنى بذلك (إنجاب البنات) بوصفة إشكالية أصيلة فى هذه البيئة التى سيطرت على كثير من مناطق الخطاب السردية والحدثية، كما تحكمت فى علاقة الشخوص ببعضها صعودا أو هبوطا، رفضا أو قبولا.

ويلاحظ أن دال (الوتد) قد تحرك من وضعيته المرجعية الخاصة (بما يثبت فى الحائط أو الأرض من خشب ونحوه)، وهذا التحرك أتاح له أن يأخذ بعدا رامزا، إذ إن غالبية تردده قد ارتبط بالطبيعة الأنثوية وقيودها الوجودية والبيئية، وبخاصة

فى هذا المجتمع الذى يوازى بين (الولد) و (وتد الخيمة)، وقد ظهر هذا التوازى صراحة فى ملفوظ (الجدة) (جدة فاطمة) التى تحملت مهمة إنتاج رفض الأنوثة رفضا مطلقا برغم أنثويتها، يقول هذا الملفوظ : (بيت بلا رجل، واحة بلا بئر .. أرض خراب، ما يقيم الخيمة إلا الوتد) ص ٨٥، كما ظهر فى قول انقائين بأن (نوبة) الزوجة الجديدة التى تزوجها الأب بعد موت الأم، سوف تنجب له البنين (ويسكن الوتد فى الأرض العقية) ص ٨٧.

أما غالبية التردد فد ارتبط فيه (الوتد) بقيود الأنثى خلال حادثة واضحة الدلالة، هى (قيد الفرخة - أنثى الصقر - بالوتد) ص ٢١، ٧٢، ١٠٥، ١٢٦، ثم ينتهى تردد هذا الدال فى إشارة تجمع بين المباشرة والرمز فى (ربط شعر فاطمة بالأوتاد) ص ١٣٦

نخلص من ذلك إلى أن علاقة دال (الوتد) فى المؤشر الإعلامى الداخلى، بتردد الدال نفسه فى متن الخطاب علاقة تضاد، إذ إن (الوتد) فى العنوان الداخلى يتوحد بجسد الساردة التى تقمصت أسم (فاطمة) بينما ينفصل الوتد عن منطقة الأنوثة تماما فى متن الرواية، وكأن التوحد الذى جاء أولا كان يضم أمنية مبهمة فى أن يتخلص جسد الرواية من أنثويته ليتمكن من أخذ موقعه الصحيح فى هذا الواقع الذكورى.

ثم يأتى الدال الثالث (خيمة) الذى تسرب من العنوان الداخلى، أو (الإهداء) الداخلى إلى متن الرواية ثلاثا وعشرين مرة، وقد سبق أن تناولنا مهمته الإنتاجية التبادلية مع (الخباء)، أما الذى نضيفه هنا أن الدال قد تردد مشحونا بأبعاد هامشية عن (الضياع والجذب والخلاء والرحيل الدائم)، لكن يلاحظ أن الدال فى معظم ترده يكاد يبيث دعوه خفية (للهروب والخلص)، ينكشف هذا الخفاء فى دفقة تعبيرية واضحة الإشارة : (الجلب عال، والشمس عالية، والنجم عال، والعصفور له جناحان).

موجة أهرب معك ؟ نهرب، هناك على كومة رمل، وريوة معطرة بعشب كليل تسرح، والخيام منضودة فى الساحة لها قمم خفيضة) ص ٢٥.

لكن الدال (الخيمة) لا تكتمل إنتاجيته إلا بملاحظة إضافية دال (الوئد) إليه، وهو ما يعنى انحصار مهمة الخيمة، وتوجه البؤرة الإنتاجية إلى (الوئد)، لأنه نون (الوئد) لا يكون للخيمة تحقق وجودى من نوع ما، وهنا تعود إلينا مهمة الوئد الإنتاجية وارتباطها بالمفارقة بين الذكورة والأنوثة فى هذه البيئة.

ويتأكد هذا المستخلص بالنظر فى الدال الرابع (مصلوبة) الذى يؤدى مهمة (الوصف) الملازم للخيمة، ودال (الصلب) لم يتردد فى متن الرواية إلا مع (الفرخة المصلوبة على الوئد)

ص ١١، كمؤشر على موقع الأنوثة الرديء في هذا المجتمع البدوي، ومن ثم كان التطلع للخلاص، والخوف من هذا الخلاص في الوقت نفسه، يمكن توثيق هذا الإدراك الذي رصدناه من خلال حوار موجز بين (فاطمة) و(زهوة) عند مشاهدتهما - الحقيقية أو الوهمية - للصقرة المربوطة في الوتد أمام البيت :

«- نفكها ١٩.

لم تجب، حاولت الاقتراب، قالت سقيمة :
- طيرة جارحة.

لكني لم أرها جارحة، كانت فرخة برية عجوزا، مكبلة مغلولة وعمياء اقتربت أكثر، كنت فقط أريد أن أجذب خيط جفنيها لأرى مقلتها، لكن زهوة أمسكت يدي وقالت :
لورأت السماء ستجن دعيتها» ص ٢١

إن الرمز هنا يكاد يفصح عن مرموزه مباشرة دون حاجة إلى تفسير أو تأويل، وبخاصة في هذه الجملة الأخيرة : (لورأت السماء ستجن)

أما الدال الأخير في المؤشر الداخلي (العراء) فيكاد يحول خط المعنى إلى أبعاد نفسية تتسرب في جسد الرواية بداية ونهاية، إذ إن هذا الدال لم يتردد في المتن إلا مرة واحدة مقترنا (بالأم) التي كانت مأساتها وخطيئتها في (إنجاب البنات) وموت

البين، وقد انتهت هذه المأساة إلى عزلتها الدامية حيث (تسكن
الحجرة الوحيدة في العراء، صارت ملأها) ص ٧١.

إن العراء في المؤشر الداخلي يتوحد بالعراء الملازم للأم
ليعلن - في خفاء عن توحد فاطمة بأمرها وما يترتب على هذا
التوحد من تبديل وإحلال، إحلال فاطمة محل الأم لتكون -
وحدها - منطقة جذب للأب، وهو ما سنزيده تفصيلا عند تناول
مجموع الشخصوص في هذه الرواية.

(٣)

إن تجاوز المؤشر الإعلامي المزوج يطرح على الدارس
إشكالا مبدئيا، هو طبيعة الانتماء النوعي لهذا الخطاب، وذلك أن
المتلقى لن يواجه عملا روائيا بالمعنى الحرفي لهذا المصطلح، كما
أنه لن يواجه نصا شعريا بالمعنى الكامل لهذا المصطلح أيضا،
وإنما يجد نفسه (في منزلة بين المنزلتين)، ثم يزداد الإشكال
تعقيدا عندما يواجه المتلقى باحتمال ثالث، إذ إن الخطاب يكاد
ينتمي إلى نوع من (الترجمة الذاتية) لشخصية بعينها، في بيئة
بعينها، لكنها ترجمة تنحاز إلى الروائية في إطارها العام،
وتوظف أنوات الشعرية النثرية في أبنيتها الداخلية، وهذا هو
الذي دعانا إلى القول بأننا في مواجهة نص متعدد الخواص،

برغم أن صفحة العنوان الخارجية تحمل مؤشرا إضلها هو (رواية).

وسوف نتقبل هذا المؤشر - مرحليا - ونتابع مروده فى مناطق الخطاب المختلفة، وبداية أن نواجه بحكاية فيها ما فى الحكاية من تمهيد وحدث وعقدة وحل، أن نواجه بشيء من ذلك، وإنما نواجه بسرد يتعلق بجزئيات قد تكون منفصلة فى مستوى السطح، لكنها تعود وتتكامل فى مستوى العمق لتنتج واقعا ذا ملامح خاصة، وربما لا يألف المتلقى العام هذا الواقع، لكن برغم عدم الألفة، فإنه يتجاوب معه بعمق، بل إنه قد يشعر - أحيانا - أنه أصبح جزءا من هذا الواقع، ومع إيفال المتلقى فى المناطق الحديثة، ومع زيادة تعرفه على الشخص، فإنه من المحتمل أن يتصور توجه السرد إليه شخصيا، وهذا التصور يرجع إلى أن الخطاب لم يلجأ إلى تركيبات نفسية معقدة، وإنما اعتمد إنتاج مواقف وأحوال تختلط فيها الحقائق بالخيال، وعالم الحضور بعالم الغياب - لكنه (غياب) مرتبط بطبيعة هذه البيئة ومعتقداتها التى توظف الخرافة أحيانا، والأسطورة الموجزة أحيانا أخرى، وهذا وذاك يتعالى على الممكن والمستحيل - معا - لينسج خيطا حديثا (مبعثرا) بعثرة فنية مقصودة لأنه يتعامل مع واقع بيئى، وربما كان هذا وراء ممارسة الشخص - فى

الرواية - لأبوراها مستقلة ومتكاملة على صعيد واحد، فمن هذه الشخص ؟ وما مهمتها ؟.

يقدم الخطاب الروائي ليرال الطحاوى ستا وعشرين شخصية محددة، الأسماء، وهذا التحديد الاسمى مقصود من الإبداع لتحقيق قدر كبير من الألفة التى يمكن أن تنشأ بين الشخصية والمتلقى نتيجة لتردد الاسم عليه مقترنا بوظيفة الشخصية، ومتلازما مع كثير من مواصفاتها الداخلية والخارجية، والمؤشر الإحصائى يمكن أن يكشف عن موقع الشخصية من الأحداث من ناحية، ومحوريتها أو هامشيتها من ناحية أخرى.

- ١ - سربوب (مربية فاطمة) تردد اسمها ١٠٦ مرة
- ٢ - فاطمة (الساردة) تردد اسمها ٨٥ مرة
- ٣ - زهوة (صديقة فاطمة) تردد اسمها ٧٨ مرة
- ٤ - صافية (شقيقة فاطمة الكبرى) تردد اسمها ٥٥ مرة
- ٥ - ساسا (عاملة فى بيت فاطمة) تردد اسمها ٥٤ مرة
- ٦ - موحة (عاملة فى بيت فاطمة) تردد اسمها ٣١ مرة
- ٧ - مسلم (أعرابى وافد على بيثة فاطمة) تردد اسمه ٢٩ مرة
- ٨ - فوز (شقيقه فاطمة) تردد اسمها ٢٦ مرة
- ٩ - سقيمة (زوجة مسلم) تردد اسمها ٢٥ مرة

- ١٠ - ریحانة (شقیقة فاطمة) تردد اسمها ٢٢ مرة
 - ١١ - أن (سيدة أجنبية تتردد على بیت فاطمة) تردد اسمها ١٦ مرة
 - ١٢ - سماوات (شقیقة فاطمة لأبیها) تردد اسمها ١٤ مرة
 - ١٣ - نوابة (زوجة الأب) تردد اسمها ١٠ مرات
 - ١٤ - أبو شریك (قائد قوافل الحجاج) تردد اسمه ٩ مرات
 - ١٥ - حاکمة (جدة فاطمة) تردد اسمها ٨ مرات
 - ١٦ - راحت (زوجة الأب الثانية) تردد اسمها ٧ مرات
 - ١٧ - ظاظا (زوجة مسلم الأولى) تردد اسمها ٥ مرات
 - ١٨ - راتبة مرتین
 - ١٩ - منازع (زوج صافیة) تردد اسمه مرتین
 - ٢٠ - أما التردد مرة واحدة فقط تعلق بأسماء : مجلی - نایف - مازن - طلال - عدلان - سابق - سماوات (أم فاطمة).
ويضاف إلى هذا الإحصاء الاسمی، اسمان لحيوانین :
(خیرة) اسم مهرة فاطمة وقد تردد سبع عشرة مرة، و (عساف)
اسم كلبها وقد تردد ست مرات.
- لكن هذا الإحصاء مضلل إلى حد ما، إذ إن (فاطمة) التي جاءت في المرتبة الثانية، سوف تتجاوز المرتبة الأولى تجاوزا حادا إذا لاحظنا أنها تقوم بمهمة (الساردة) الداخلية التي تنتج الحدث وتشارك فيه مشاركة إيجابية، وهذه المشاركة أتاح لها

أن تحضر فى السرد بضميرها ألفا وخمسائة وتسع عشرة مرة، سواء كان الضمير للمتكم المفرد (أنا)، أو المطلق فى إطار جماعى (نحن)، أو المتحول إلى ضمير الغياب (هى)، أو ضمير الخطاب (أنت) وتنوع الضمير وجه السرد إلى منطقة (الإفشاء الذاتى) الخالص أحيانا، وعملية إنتاج الحدث أحيانا، لكنه لم يكن عائقا أمام خروج الساردة من الأحداث والمواقف لتوسيع دائرة رؤيتها وامتلاك قدر من الحياء فى تجسيد هذه الرؤية.

ولاشك أن تردد هذا الكم الهائل من ضمائر الساردة على مستوياتها المختلفة هو الذى رشح - عندنا - ميل الخطاب إلى منطقة (الترجمة الذاتية)، لكنها ترجمة لا تقترب - بحال - من (المذكرات الخاصة) أو حتى (العامة) لأن بناء السرد يتناقى مع ذلك تماما.

وهذا الإحصاء خادع من ناحية أخرى، لأنه غيب شخصا محورية، أو جعل ترددها محدودا لا يتناسب مع وظيفتها الروائية - (فالأب) - مثلا - لم يحضر باسمه إطلاقا، فالتلقى يدخل إلى الخطاب ثم يخرج منه دون أن يعرف اسمه، وكأن صفة (الأبوة) كافية لتكون علما على الشخصية، خاصة أن المؤلف أن يتعامل الشخص مع أبيه بصفة الأبوة لا بالاسمية، فضلا عن أن صفة (الأبوة) مقصودة لأداء وظيفة نفسية سوف

تتكشف تدريجيا، وقد تردد دال (الأب) أربعين مرة أى أنه يمكن أن يحتل المرتبة السادسة فى قائمة تردد الأسماء

وما قلناه عن اسم الأب، يقال - أيضا عن اسم الأم، لذلك لم يتردد اسمها إلا عرضا، فبعد موتها، وزواج الأب من (نوبة) أنجب بنتا أسماها (سماوات)، وعندها أفصح الخطاب عن اسم الأم (سماوات)، وهو يعنى أننا فى مواجهة ساردة ليست على علم كامل بكل الحقائق، حتى إن الأحداث كانت تقدم لها (المعلومة) عن طريق الصدفة. وقد تردد دال (الأم) إحدى وثلاثين مرة، أى أنه يمكن أن يحتل المرتبة السابعة فى قائمة الشخصوس.

وكذلك الأمر بالنسبة لل جدة (حاكمة) فقد تردد اسمها ثمانى مرات فقط، وهو تردد محدود لا يتناسب مع وظيفتها داخل الخطاب، لكن هذه المحدودية تزول عندما نلاحظ أن دال (الجدة) قد تردد خمسا وثلاثين مرة ليكون مجمل تردها اثنتين وأربعين مرة، وهو تردد يسبق مرتبة الأب والأم فى قائمة تردد الشخصوس.

(٤)

إن قائمة تردد الشخصوس يدفع (بفاطمة) لتحتل الأولوية المطلقة لا بوصفها (الساردة) التى تمتلك زمام القص، لكن

بوصفها المنتجة الأولى لمجموع الأحداث، والمشكلة لعناصر الحبكة، واستقبال الخطاب في أفقه المباشر يؤكد أن فاطمة كانت نقطة الثقل التي تدفق منها وبها السرد وتحرك أماما وخلفا في حرية كاملة، موغلا في مرحلة زمنية مبكرة، لأن السرد بدأ زمنه من سن الخامسة، وهى السن التى يتغلب فيها الوعي على اللاوعى ويطويه فى غياهب الظلمات، ومن منطق السرد يمكن أن نستنتج أن هذا (اللاوعى) قد اكتنز بكم هائل من (عشق الأب) أولا، ثم اكتنز الوعي بكم هائل من الإحساس (بالحصار) ثانيا، حصار فى بيئة بنوية تحكمها قيود قاسية، ثم بين الوعي واللاوعى يأتى الإحساس (بنوعية الأنثى) فى مجتمع ذكورى ثالثا.

إن حب الأب، أو قل عشقه، قد ولد رغبة ضدية فى (رفض الأم)، أو السكوت عنها فى أحسن الاحتمالات، ويرغم أن السرد كثيرا ما كان يصور قلب فاطمة ممتلئا بالأسى على هذه الأم، برغم ذلك فإن البناء العميق لهذا السرد يكاد يفرز نوعا من الراحة لمرضاها وعجزها، لأن هذا وذاك يتيح لفاطمة أن تحتل منطقتها التى أفصحت عنها صراحة فى قولها للأب : (سأبقى معك، لن أتزوج غيرك) ص ٢٩، بل إنها ترصد - فى سذاجة بالغة - علاقة الأب بالأم جنسيا، على أنها محاولة (قتل)،

فاللاوعي ينقل الفعل الحياتي إلى فعل تدميري، واللافت هنا أن هذا الفعل التدميري قد اقترن بالإصرار على حب الأب، تقول الساردة في صياغة مليئة بالحب الناعم (وبدأت أصابعي التحيلة تتخلل شعراته بمحبة : آه لو لم تكن خنقتها بيديك، مرة رأيتك، ومرات حكته لى ساسا، لكنك وضعتك فى حبة عيني، لكنى برغم ذلك أحبك) ص ٨٦، فليس من المألوف فى علاقة الابنة بالأب (أن تتخلل أصابعها شعراته)، وليس من المألوف أن يتم التعبير عن مشاعر الحب للأب (بوضعه فى حبة العين).

وواضح خلال طرح السيرة الذاتية لفاطمة أنها تعمدت إنزال العقاب بنفسها، وهو عقاب بدأ مخففا، ثم استمر يتصاعد حتى وصل إلى (بتر ساقها)، إذ بدأت محاولة إيذاء الساق فى مرحلة الطفولة ص ٣٤، وتحول الإيذاء إلى نبوءة بالإصابة عندما تقول : (أجر قدمي وأعود) ص ٢٦.

وهو التعبير نفسه الذى رددته بعد الإصابة (أجر قدمي وأعود) ص ٢٥.

ثم تتنامى عملية الإيذاء الذاتى فى محاولة (القفز من نافذة إلى نافذة) ص ٣٥، ثم وضع الساق فى الأريطة ص ٨٣، ٤٥، ٤٨، ٥٣، وكأنما الساردة كانت تتمتع - داخليا - برصد أوجاع ساقها، حتى إذا ما قاربت الساق على الشفاء، تعمدت فاطمة

تجديد الإصابة بالنوم أحيانا (على فرع الشجرة) الذى ترتب عليه السقوط وإيذاء الساق - نون بقية الجسد- وهو إيذاء لم (تنفع معه اللفائف وحضر من يجبرها وسط الصراخ) ص ٨٨، ومع تجديد الإصابة استحققت فاطمة لقب (العرجاء) الذى أطلقته عليها جدتها. (وهنا اسمى لديها العرجاء ... العرجاء نهب، العرجاء قامت، حتى دواية صارت تستخف هذا اللقب، تناديني وتضحك، كأنها مقالة لطيفة مضحكة) ص ٨٨. فلا معنى لتكرار هذا اللقب على هذا النحو إلا إذا كان له نوع قبول عند فاطمة.

إن إصابة الساق قد وجهت الحدث لتغيير البيئة المكانية، حيث انتقلت فاطمة إلى بيت (آن) هذه السيدة الدخيلة على عالم الببو، لكى يتم علاج هذه الساق، وهنا يستعيد السرد اعتزان فاطمة بلقب العرجاء : (أنا فاطمة المشنومة العرجاء) ص ٩٨، وتم توثيق اللقب بعد العجز عن العلاج و (بتر الساق) : (هبرت العرجاء، ولا حيلة لى فى نفع اللقب) ص ١٠٤

إن إصابة الساق وبترها أصبح لازمة تعبيرية تتردد لأدنى مناسبة، وتتردد بلا مناسبة، وقد تناول السرد ذلك سبعا وثلاثين مرة فى مجمل الرواية، وعدد صفحاتها الخالصة للطباعة لا يزيد عن سبع وتسعين صفحة، بالإضافة الى تردد صفة (العرج) ذاتها تسع عشرة مرة، فيكون مجموع التردد ستا وخمسين

مرة، أى أنه كل صفحتين تقريبا لابد وأن يتناول السرد هذا الأمر على نحو من الأنحاء، مما يرشح ادعاءنا عن أن الإصابة قد استحالته إلى مؤشر نفسى يؤكد الرغبة فى إنزال العقوبة بالنفس قصديا للتكفير عن فعل مضمر فى اللاوعى، لكنه ظهر تلقائيا فى مجموع هذه المؤشرات الصياغية التى رصدناها، والتى ازدادت وضوحا بعد تحول الأب إلى حب (سماوات) التى أنجبها من زوجته الجديدة (نوبة)، فعندما تلاحظ فاطمة تحول الأب بكل عواطفه إلى الابنة الجديدة تتمزق داخليا وخارجيا : أبكى الآن بشدة، وأتشرب دموعى، هل انتهت فاطمة تماما؟ حتى عيناك لم تعد تريانى، لماذا تهجر محبوبتك ١٩ ص ١٣٤.

ويتأكد هذا المؤشر النفسى العميق عندما يتلائم (حب الأب) مع (السقوط فى البئر) فالصياغة فى الفقرة السابقة تنتقل – دون مبرر سياقى – من (هجر المحبوبة) إلى قولها : (أشرد فى البئر وعلى السلمة أنتحب) ص ١٣٤، وهذه البئر كانت ممثلا لمخزون أحلام فاطمة فى كثير من المواقف : (فأركض وأركض، ثم أسقط فى بئر بلا قرار، وأظل أشعر بالهبوط، وجسدى يهوى بحدة فى البئر) ص ١٩، ثم يقول السرد فى موقف آخر : (أضع رأسى قليلا لأغفو، أشعر أنى أسقط فى بئر بلا قرار وأظل أهوى وأهوى) ص ٢٣، وحلم السقوط فى البئر – كما يؤوله

فرويد - رمز واضح للسقوط فى الخطيئة، وأولها الحب المحرم. وتنامى هذا البعد النفسى المعقد يدفع الساردة - بلا وعى، أو بوعى- إلى التوحد بالأم، واحتلال منطقتها بالنسبة للاب، وهو ما نلاحظه فى نوع من الرضى (بموت الأم) الذى لم يترك أثرا حقيقيا ليتيح لفاطمة أن تتابع اللهو مع (زهوة)، فما إن يفرغ السرد من رصد مظاهر الحزن الصناعى على موت الأم، ورصد أثره العابر على فاطمة حتى يتحول سريعا لرصد العبث مع (زهوة) فى (البئر)، يقول السرد على لسان فاطمة : (العديد صداه يضرب فى أننى، فأبكى وأنس، وتبكى زهوة معى تقول : إن الأحزان مقسومة، وتصحبنا الجنية البئر، نرف فى درجات، وتضحك، فتصبح لضحكها ألف صوت) ص ٧٦، نلاحظ كيف أن الأحزان تتوقف عند (أذن) فاطمة، وأن البكاء كان مجرد فعل تلقائى لا يعبر عن حزن حقيقى، كما نلاحظ أن ضحك زهوة كان البديل العميق (لضحك فاطمة)، وأن نزول البئر كان مؤشرا رمزيا على السقوط فى الراحة بموت الأم.

وتتأكد الرغبة فى احتلال منطقة الأم عندما تسعى فاطمة للاستحواذ على (غرفة الليمون) لتكون مقرا دائما لها، وهى الغرفة التى ماتت فيها الأم : (اخترت غرفة الليمون، وسكنت إلى نفس الفراش الذى ماتت عليه) ص ٨٧، إن فاطمة اختارت غرفة

الليمون برغم كراهيتها لها، وهو تناقض لا يحله إلا ذلك التفسير التأويلي الذي طرحناه، نلاحظ هذه الكراهية فى قولها : (أبكى كثيرا فى أحضانها - أبى أحضان سرديوب - أقول لها لا أريد أن أرقد هناك ... فى غرفة الليمون ... لا أطيق البيت يا أمه سرديوب) ص ٨٩.

ولم يكن التوحد بالأم محصورا فى هذا الإطار المكانى، بل إن التوحد يدخل منطقة الشخصية ذاتها، شخصية الأم التى سيطر عليها (الحزن) وألزمها (الصمت)، وهى سيطرة صاحبة الأم طوال حضورها فى خيوط السرد، ومن ثم سعت فاطمة للدخول فى هذه الدائرة المزوجة، تقول : (أنا حزينة يا أبى ووحيدة وبائسة، وأنور فى الخلاء هل أقول له ذلك ؟ هل يفهمنى ؟ ! استهوتنى لعبة الصمت، ماذا لو كفت عن الكلام !؟) ص ١٢٥ - ١٢٦، إن الدقة التعبيرية تخفى سؤالا حاضرا أو بمعنى أدق : تسكت عن السؤال الطبيعى لمضمون هذا الكلام، وهو: هل أصلح بذلك أن أكون بديلا للأم ؟.

إن هذا الإبدال والإحلال يتحقق صراحة عند تلحظ فاطمة أن سماوات ابنة نوبة قد احتلت منطقة الاسمية للأم الميتة (سماوات)، وهى أولى بهذا الاحتلال : (تأملت وجهها أكثر .. هل تشبهين أمى حقا يا سماوات، أو يا بنت يا نومة يا صغيرة،

ولماذا لا أشبهها أنا ؟! أنا صرت أشبهها تماما، أنا الآن أدخل صومعة نشيجها وصمتها، وعيونها المتورمة) ص ١٣٣ .

إن التوحد - فى المفهوم النفسى - يكون للحب الشديد، أو للكره الشديد، لأن التوحد نوع من المواجهة التعويضية للإخفاق فى رغبات بعينها، وغالبا ما تكون رغبات محرمة.

إن فاطمة التى توحدت بالأم هى فاطمة التى توحدت بالأب، ويدخل منطقته، وبخاصة بعد بلوغه مرحلة الشيخوخة والعجز، ويصل التوحد إلى الملفوظ اللغوى ذاته، فعندما تسكن فاطمة (غرفة الليمون)، وترفض أختها صافية هذا التصرف منها قائلة: (كيف تنام فى حجر فئران فاطمة بنت الأجاود) ؟. أحسم صراخها : (البيت ضيق والغرف مسكونة بالأرق) ص ١٢٥، إن هذا الملفوظ هو بعينه ملفوظ الأب عندما يبرر رغبته فى النوم خارج الدار فى (الخباء) الذى يعد له بعد عودته من كل رحلة ص ١٢٣. كما يدخل التوحد دائرة جديدة عندما يرصد السرد حالة الأب و (هو يعكز على كتفها - أى سماوات - يمشى وتسنده فيطبطب على ظهرها ويهتف : (ماسند عودك مثل عضمك) ص ١٣٥، إن هذا (العكز) هو الخط الأثير الذى احتلته فاطمة قبله، وأدخلته فيه بعدها.

إن مجموع هذه المستخلصات النفسية التى عرضنا لها تبدو

- فى الظاهر - بعيدة عن المنهج الذى نلتزم به فى كل إجراءاتنا التطبيقية على النصوص الأدبية عموما، وهو المنهج اللغوى الذى لا يعرف إلا الصياغة مدخلا للأدبية، لكن التأمل المنصف يدرك أن هذه المستخلصات لم تبتعد عن المنهج، لأن هذا المنهج يرفض أن يدخل إلى رحاب النص بمسلمات نفسية أو غير نفسية، وإنما يقبل أن تطرح الصياغة نفسها ما تشاء أن تطرحه من أبعاد نفسية أو غير نفسية، على معنى أن مهمة التحليل - هنا - كانت مجرد فتح الأبواب لينطق المعنى بكل أبعاده.

(٥)

الركيزة الثانية التى تفجرت من الذات وتسلمت على السرد ووجهت حركته لإنتاج الحكبة، هى (الحصار) حصار الذات فى إطار بيئة ذات تقاليد وأعراف جامدة لا يمكن الإفلات منها إلا بمجاهدة نفسية، لأن المجاهدة التنفيذية غير ممكنة، أو غير مسموح بها.

لقد أنتجت الصياغة هذا الحصار بداية فى تردد مجموعة نوال من طبيعتها المرجعية أن تنشئ عازلا ماديا ومعنويا، وربما كان دال (الباب) أكثر النوال تأثيرا فى إنتاج هذا الحصار، وقد تردد خمسا وخمسين مرة، بمعدل دال واحد كل صفحتين

تقريباً، وهو ما يعادل تردد دوال (إصابة الساق) وهذا التردد الأخير يشارك في تأكيد (الحصار)، وإعطائه بعداً جسدياً، بجانب الحصار الخارجى معنوياً ومادياً، وقد جاء تردد دال الباب على النحو التالى :

الباب المغلق : ٢٤ مرة

الباب المفتوح : ١٨ مرة

الباب الموارب : ١٠ مرات

الباب مطلقاً : ٣ مرات

ويلاحظ فى هذا التردد أن الغلبة كانت (للإغلاق)، أما الباب (المفتوح) فإن فتحه كان يتم لاستقبال الأب عند عودته من رحلاته، أو استقبال الجدة، أو لخروج وبخول العاملات، أو فتح باب غرفة الأم لدخول الأب إليها، أو لتقديم الطعام لها ص ٢٧، أو لدخول الجمال وخروجها ص ٣٥ أو فتح الباب فى بيت (أن)، أو فتح الباب فى منزل صافية وفوز بعد زواجهما. والمرة الوحيدة التى فتح فيها الباب لفاطمة كان بهدف نقلها من حصار البيت إلى حصار أشد قسوة، وهو ما يتردد فى ملفوظ الجدة : (عرجاء ممسوسة، تعكز فى الليالى وتفتح باب دارها، وتبيت فى الشقوق المسكونة، يا حفيظ يارب) ص ٤٨.

أما تردد (الباب الموارب)، فهو تردد مما يمكن أن ينحاز إلى

الإغلاق على نحو من الأنحاء، وكذلك تردد (الباب) مطلقا دون تحديد بالفتح أو الإغلاق، مما يعنى أن الإغلاق هو سيد الموقف الصياغى، كمؤشر على الحصار المكانى الذى يعزل فاطمة عن العالم الخارجى، وهو عزل ينسحب على البيت والبيئة البدوية معا.

إن (إغلاق الباب) أو (الباب) عموما يستحضر معنى (الحصار) أو (الانحصار)، لكنه - على التداعى الضدى - يستدعى - أيضا - (الهروب) أو (الخلاص)، وفكرة (الخلاص) ظلت تداعب الساردة منذ بداية الحكى، إذ تبدأ الرواية بقول الساردة : (كلما أغمضت عيني وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعري (أسروني) بيدها الحانية، تحركوا أمام مقلتي يهدوء، كائى أقفز السور العالى، وأعبر فضاء البيوت، والجدران الطينية الواسعة، وأخرج من نوار إلى نوار، ثم أصل إلى المنحدر، فأجد العشب والجبل والتلال الخفيفة) ص ١١، وفى الصفحة التالية يأتى التصريح بفكرة الهروب : (عابقتى فكرة الهرب) ص ١٢. ثم يعمد الحكى إلى استحضار معادل يجسد هذه الرغبة الملحة هو (الكلب عساف) : (عساف يروح ويجىء، ثم ينبش بساقيه تحت عقب الباب بشراسة، هل أنت أيضا تود الخروج يا عساف؟) ص ٢٧، إن حركة عساف تمثل المثير الإيجابى لفاطمة

حتى تتحول رغبتها من السلب إلى الإيجاب : (عساف يطارد القطة التي تلتفت حول غرف الكرار، يلهث وراءها - وهي تنتظر - من غصن إلى غصن، وتخرج بين نباحه وموائها، ينبش تحت عقب الباب، إلى متى تظل تنبش ؟! ينبش قليلا ثم يدخل رأسه ويحنى ظهره ويخرج ينبح بالخارج ويعود من نفس الحجرة، هاقد أفلحت أخيرا فى الفكك، أهبط بسرعة، أمد رأسى، مازالت الحفرة ضيقة، أمد ساقى، لا أستطيع، أنبش بأظافرى، وأحنى قلمى، لا شىء غير خدوش ساقى وصراخ صافية» ص ٣٣، ٣٤. إن إصابة الساق لم تزد فلامطة إلا إصرارا على الهروب والخلص، حيث توجه حديثها إلى مهرتها خيرة «حين تطيب ساقى سأرمح بك، سأفتح الباب ونهرب» ص ٩٧.

واللافت أن دال (الباب) يفقد فاعليته الحصارية تماما قرب نهاية السرد، بعد أن تم استبدال الحصار الكلى بحصار جزئى أشد وأنكى، هو حصار العجز البدنى بعد (بتر الساق)، ساق فاطمة الذى ترتب عليه دخولها منطقة الوحدة المظلمة، تقول الساردة مازجة بين الحكى الداخلى والوصف الخارجى : (الليل موحش كما هو، لا أحد فى الكون غيرك يا فاطمة، وحيدة، والحياة موحشة، الضجيج يسكن، والباب موارب، كفوا عن غلقه

وفتحه، وسقطت مغاليقه، وحافته تتعثر فى التراب، فيظل مواربا
فى الليل والنهار، أهرب، أين أهرب ؟ أعكز فقط) ص ١٢٦ .

إن الباب يصل إلى ذروة فاعليته السالبة عندما يدخل دائرة
(الاختيار) على معنى أن فاطمة هى التى تغلق الباب باختيارها،
والصوت الآخر هو الذى يطالبها بفتحه، فالحصار تحول إلى
حقيقة الوجود مع الباب أو بدون الباب، إن صوت الآخر هنا هو
صوت الأب الذى يطالب فاطمة بفتح الباب، لكن هذا الصوت
أصبح مفرغا من دلالاته الحقيقية : (أنا لا أطيق صوت الرحى
الملعونة ولا صوته حين يقول : لماذا لا تفتحين باب غرفتك يا
فاطمة ؟ لماذا لا تسنين على عكازك ؟) ص ١٣٦، ١٣٧ .

إن التداعى الدلالى الذى كان يتحكم - أحيانا - فى تنمية
السرد قد ربط (الباب) (بالحصار)، وربط (الحصار) (بالهروب
والخلاص)، ثم ربط كل ذلك بعالم (الحزن) وغرسه فى لحظة
زمنية بعينها هى لحظة (الليل المظلم)، وتبدأ فاعلية هذه اللحظة
مع (غروب الشمس)، وكأن اختفاها هو مؤشر غياب الأمل فى
الخلاص، ويقول السرد على لسان فاطمة : (حين تبدأ الشمس
الاختفاء أشعر بالنعاسة) ص ٧١، ويوغل السرد فى كشف
أبعاد هذه اللحظة المرهقة، من حيث استحالات من لحظة للنوم
إلى لحظة للأرق : (أغمض عيني لكن النعاس لا يهبط، بل يهبط

الأرق كنت في البداية أخاف العتمة والصمت
والسحالي التي أراها في النهار خلف الصوامع تلمظ بشره،
وتختبئ في الشقوق، وأخاف نباح عساف وعواءه، وأخاف نقيق
الضفادع الذي كان يأتي من بعيد، من الأرض المزروعة خلف
البيت، ولكن الأرق بكل المخاوف، والنوم ملئ بالكوابيس،
والعتمة وشاح) ص ٣٢، إن الأرق لا يزيل المخاوف تماما، بل إن
الخوف يحافظ على حضوره مع الليل بشكل لازم : «الليل
يخيفني» ص ٤٦، بل إن الآلام الحقيقية لا تستيقظ إلا في الليل
: (سبعة جروح تبكى في الليل وتوقظني) ص ١١٥، ومن هنا
يصبح الليل منطقة زمنية صالحة للبكاء : «أبكي في الليل» ص
١٠٤ (أبكي بشدة، وأتشرب لموعى أنتحب حتى يسقط
الليل) ص ١٣٤.

ويستمر التداعي الدلالي فاعلا ليستحضر دالا بالغ التأثير
على مستوى الخطاب كله هو دال (الشعر) حيث يربط السرد
بين (طول الشعر)، وارتفاع درجة (الحصار)، وقد بدأ الدال
تردده من الصفحة الأولى حتى آخر صفحة في الرواية، وقد بلغ
تردده خمسا وستين مرة، على النحو التالي :

شعر فاطمة	٤٢ مرة
شعر ساسا	٧ مرات

شعر سقيمة	٤ مرات
شعر زهوة	مرتين
شعر آن	مرتين
شعر ظاظا	مرتين

ومرة واحدة لشعر صافية ومسلم والأب والأم والجدة،
وضيوف آن.

إن المرة الأولى التي حضر فيها (شعر) فاطمة خلال السرد
حضر وسط صياغة تمثل حافزا للخلاص، وقفز (الأسوار) :
(كلما أغمضت عيني وجدتهم، كلما أسلمت خصلات شعري
(السروپ) بيدها الحانية، تحركوا أمام مقاتلي بهوء، كائى أقفز
السور العالى) ص ١١.

ويتحول هذا المؤشر الصياغى تدريجيا ليتلائم طول الشعر
مع تكاثر الأحزان، وتزايد الحصار (شعري الآن أصبح أكثر
استطالة، كل يوم ينمو وينمو، وتستطيل الصفائر وسط صراخى
وصافية تمشطه، والليل طويل، والشجرة لا تكشف إلا الفضاء
والأرض الخرية، نقيق الضفادع يصبح إيقاع طبل ينقر حزنى)
ص ٧٨.

ثم يدخل (الشعر) إلى أضيق مناطق الحصار وأشدّها كآبة
(غرفة الليمون)، الغرفة التي شهدت موت المواليد من الذكور،

غرفة موت الأم، (أبكي كثيرا فى أحضانها، أقول لها لا أريد أن أرقد هناك فى غرفة الليمون .. لا أطيق البيت يا امه سرروب، تمسد شعرى بكفيها وتكفكف بمعها.) ص ٨٩ والملاحظ أن طول الشعر يبلغ أقصاه بعد (بتر ساق) فاطمة، وعودتها إلى بيتها، حيث تقول لها سرروب : (ياه شعرك استطال يا فاطمة، استطال جدا، يقبلون فى ضفירותه المطوية التى تجر جرت على الأرض خلفي) ص ١١٦، ١١٧.

وطول الشعر يعطيه صلاحية التحول إلى وسيلة قيد وأداة تعذيب على صعيد واحد : (لا تلمسينى يا سرروب، إنى أكرهك، وأكره سماوات، وأكره (راحات)، أكره كل شىء، لماذا تجنبوننى من شعرى بالليل ؟ لماذا تشنون خصلاته على الأوتاد الصغيرة؟ لماذا تعلقوننى من جدائلى) ص ١٣٦.

ويصل الشعر إلى ذروة فاعليته فى نهاية السرد حيث يرتبط بالمؤشر الإعلامى الخارجى (الخباء) وحيث تتجلى رغبة الواقع حول فاطمة للإبقاء عليها فى هذه البيئة، بل التوحد بها، إذ يتحول الشعر ليكون وسيلة صناعة الخباء، فعندما تطلب سرروب من فاطمة أن تنام، ترفض قائلة : (لا لن أنام أعرف أنك تودين أن تتسجى منه خباء، وأن تظل فاطمة فى الظلام لن أسلم لك ضفيريتى أبدا) ص ١٣٧.

إن هذا الحصار لا يعنى عالم الوحدة والقهر فحسب، بل يعنى عالم الرعب والتهديد الدائم، ومن ثم فإن التداعى يستحضر مؤشرا إضافيا محدود التردد، لكنه بالغ الدلالة فى تشكيل هذا الواقع المفرزع، وهذا المؤشر يتجسد فى دال (الطريشة) الرملية العمياء التى لا تقتصر مهمتها على إثارة الرعب، بل تؤدى مهمة أساسية فى إنزال العجز بأهل اليادية، وغالبا ما يكون ظهور الطريشة مع (الليل) و (الحزن)، تقول الساردة : (أبكى فى الليل، أرى طريشة تطارد زهوة، وهى تصرخ، صفيرة ورملية وعمياء، يسمع صفيورها الرعيان فينكمشون، وتسمعها الصحراء فتبتهل، تراها تطير فى السماء وتحط، ويعدها تطير الأجساد : كف، رسغ، قدم ساق) ص ١٠٤. ومن هنا لم يكن غريبا أن يكون ظهورها مقتربا ببيت ساق فاطمة: (الطريشة الرملية العمياء تصفر، يبترون ساقى) ص ١١١. ويستمر تردد هذه الطريشة إلى نهاية السرد، حيث يوظفها لإنتاج الموت الاختيارى، بوصفه أداة الخلاص الوحيدة المتاحة فى هذه البيئة القاسية : (سأموت يا سروب، فقط أبعدى يديك عن شعرى. هذا الصفيير الأسود يحاصرني، عمياء رملية يسمع صفيورها الرعيان فينكمشون، وتسمعها الصحراء فتبتهل، تراها تطير فى السماء وتحط تعالى تعالى. هل أنت خائفة، لا لن

أقتلك، فقط اقضى وبين عيني البقى سمك). ص ١٣٧.

إن هذه الفقرة الموجزة تكاد تلخص محور (الحصار) بكل هوامشه (الشعر) (الصحراء) (الطريشة) ثم (الموت الاختياري) الذى يتمثل فى دعوة فاطمة للطريشة أن تدفق سمها بين عينيها، فالموت يحضر - غالبا - كعنصر طارئ ليس له طبيعة ترددية لافتة فى مجمل الرواية، وحتى عندما يتردد يأتى ملخصا تلخيصا شديدا، وغير مؤثر فى تغيير مجرى الأحداث، أو نقلها من مستوى العمق النفسى، كموت الأم بالنسبة لفاطمة، وفيما عدا ذلك يأتى على النحو الذى لاحظناه، موت سقيمة زوجة مسلم، وموت الجدة فى الحجاز، واختفاء مسلم اختفاء شبيها بالموت، ثم موت المواليد من الذكور، وهذا الموت الأخير هو الذى يقودنا إلى الركيعة الثالثة (عالم الذكورة).

(٦)

إن الخط الأول (حب الأب)، والخط الثانى (الحصار) يتدخلان فى تشكيل الخط الثالث، أو الركيعة الثالثة، (خط الذكورة) أو (خط الأنوثة)، فكل الأمرين يتحدان فى تحديد مكانة الأنثى وموقعها من الرجل فى هذا المجتمع الببوى الذى لا يعترف بالإنجاب الحقيقى إلا إذا كان إنجابا للذكور، ومن هنا

كان (حب الأب) نوعاً من الهروب من منطقة الأنوثة، والتوحد بمنطقة الذكورة، وإذا كان (الحصار) الذي تابعناه قد ارتكز على ظواهر خارجية - فى الغالب - فإن هناك حصاراً آخر يعادل هذا الحصار أو ربما يتفوق عليه، هو الحصار فى منطقة (الأنوثة) المرفوضة. وقد سكنت فاطمة هذه المنطقة وعانت مرارتها النفسية. وحاولت - حكايا - أن تتغلب عليها بتشكيل واقع أنثوى تكون الغلبة فيه للمرأة، سواء أكان ذلك بحضورها الكثيف أم كان بفاعليتها الإنتاجية المؤثرة.

إن مجموع الشخصوس التى ترددت بأسمائها فى الرواية قد بلغ ستاً وعشرين شخصية، منها سبع عشرة شخصية من الإناث، ومعظمها شخوص مؤثرة فى إنتاج الحدث وتشكيل الحبكة، بينما نلاحظ أنه من الشخصوس الذكور تتردد أسماء بلا أثر إنتاجى على الإطلاق مثل : مجلى - منازع - نايف - مازن - طلال - عدلان - سابق، ولا يتبقى من الشخصوس المذكورة المؤثرة فعلاً إلا مسلم وأبو شريك، بالإضافة إلى شخصية ثالثة محورية لم تذكر باسمها هى شخصية الأب، فالغلبة الكمية كانت لعالم الأنوثة، كما أن مؤشر كثافة التردد يجعل الأولوية للشخصيات الأنثوية، فشخصية الأب تأتى فى المرتبة السادسة، وشخصية (مسلم) تأتى فى المرتبة التاسعة، وشخصية (أبو

شريك) تأتى فى المرتبة السادسة عشرة.

بل إن الشخصية التى تمتلك حق السيطرة والتوجيه فى بيت فاطمة، شخصية أنثوية (الجدة)، وربما كان اختيار المؤشر الاسمى الدال عليها (حاكمة) يحمل - ضمنا - علامة سيميولوجية على وظيفتها الروائية، التى تكاد تتركز على رفض (الأنوثة) رفضا مطلقا، فضلا عن امتلاكها القدرة التنفيذية التى يفترض أن يمتلكها الرجال، فهى التى تعطى الموافقة المبدئية على زواج أختى فاطمة (صافية وفوز) دون الرجوع للأب، وهو مسلك لم يرفضه الأب، بل تقبله على أنه شئء مألوف.

فعند عودة الأب من إحدى رحلاته المتكررة، تقول له الجدة - فى لغة مفعمة بالنفور من الأنوثة بحسبها فضيحة يجب الخلاص منها :-

(خلفة السوء التى ابتليتنى بها جاء تها الأكفان وأنت هارب فى الفجاج)، ولا يجد الأب سوى أن يقول : (مازلن صغارا)، وينتهى هذا الحوار الموجز إلى تقبل الأب لمسلك أمه فى تقرير هذا الزواج المزدوج ثم (يسقط فى الصمت) ص ٤٠.

إن الجدة (حاكمة) تمثل الرؤية الراضية للأنوثة طوال السرد، وإذا كان تردد (الجدة) بصفتها أو اسمها قد بلغ ثلاثا وأربعين مرة، فإن تردد ملفوظها الراض للأنوثة قد بلغ إحدى وثلاثين

مرة، ويدور هذا الملفوظ حول وصف خلفية البنات (بالشؤم واللعنة، والنجاسة، والبغايا، والعار، والبلاء، والسوء)، ولا تستثنى نفسها من هذه الصفات، حيث تقول لزوج صافية :
(عقلت راسك ها الملعونة، الله يلعنهن جميعا وأنا أولهن) ص ٧٥، وتمثل (الذكورة) - من وجهة نظرها - مصدر الحياة فى هذا المجتمع البدوى، تقول : (بيت بلا رجل كواحة بلا بئر) ص ٣٤، وأم فاطمة ليست إلا (جلابية الخلفة الحرام) ص ١٨ (جلابية الشؤم) ص ٧٤ إن هذا الكم من المواصفات التى ألصقتها الجدة بخلفة البنات، أو بالأنوثة عموما، لا يوازىها مواصفات تلحق بعالم الذكورة، اللهم إلا بعض ملفوظ الجدة لبعض الخدم عندما غضبت عليهم : (يا قليل الحياء) ص ٦٣ .

والساردة تواجه هذا الموقف الرديء من الجدة بموقف رافض لا للجدة فحسب، بل لأن تكون هذه الجدة منتمية إلى منطقة الأنوثة، لأنها لا تستحقها على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، بل الأولى بها أن تنتقل إلى دائرة الخرافة (الغولة) هذا الكائن الأسطورى الممثل للفاعلية التدميرية الغيبية. تقول فاطمة عن الجدة، دون أن تحدها بالاسم أو بالصفة، وإنما تستحضرها بالضمير فقط :

(هى الآن تكل، يفتحون لقدمها - أيضا - الباب الكبير،

ويقف الجميع بانتظارها، نحيفة، أخف منه، فمها تبرق فيه
الأسنان المذهبة، فتصبح مثل فم الغولة، ثوبها أزرق داكن لا
يتغير، فقط تغيرت العبادة التي ترتديها من دون سائر النسوة،
وهل هي نسوة ؟ إنها أمنا جميعا، أمنا الغولة الكبيرة المتلفة
بتلافيع الرجال) ص ١٦.

فالدفقة التعبيرية تقدم رؤية للجدة من منظور مضاد هو
منظور فاطمة، بل منظور كل من فى البيت، ولعل نكاء السرد
هنا يتمثل فى رصد رفض الجدة لعالم الأنوثة عمليا عندما تزيت
بزى الرجال .

إن الساردة تمتلك رغبة عارمة فى الحكى، لكنها تمتلك رغبة
موازية فى استقبال الحكى أيضا، لكن أى حكى هذا الذى ترغب
فى استقباله ؟ إنه الحكى الذى يغوص فى مأساوية (الذكورة
والأنوثة)، ومن هنا كانت متعتها بالغة بحكاية (زهوة) : (كان فيه
ملك ومملكة لا ينجبان إلا البنات، كلما حملت شيئا فى بطنها،
وانتظر الملك وريثه، جاءته ابنة يلقي بها فى بئر قصره) ص
٨١، وهى الحكاية التى تستكملها زهوة فى الصفحة التالية،
وتردها مرة وراء مرة، وفاطمة تطلب المزيد : (ويعدين ؟
ويعدين يا زهوة .. هل أن الألوان) ص ٨٢.

إن اختيار فاطمة للاستقرار النهائى فى (غرفة الليمون) ليس

مجرد توحيد بالأم، وإنما هو محاولة لاستكمال مهمتها الإنتاجية، (غرفة الليمون) ارتبطت بموت المواليد من الذكور، فعندما ذهبت فاطمة لزيارة أختها (فوز وصافية) سألتها صافية عن حالة الأم : (أمك حلوة يا فاطمة ؟! أصمت. فتعيد السؤال : أمك يا فاطمة ما بها ؟! أتمتم، تصرخ وتتطوح وتسقط، ويجفون الدم من بين ساقها. قالت - بتفجع - سقط وليدها ؟!

لا أعرف، لا تكف عن الصراخ، وسرّوب أختها إلى غرفة الليمون) ص ٧٣

فنزل فاطمة في (غرفة الليمون) ربما كان محاولة مضمرة لاستكمال المهمة التي عجزت عنها الأم، وهي إنجاب الذكور، وهي المهمة التي فشلت فيها زوجة الأب الأولى (نوبة) لأنها أنجبت الإناث، مما أدى إلى طلاقها، ص ١١٧، ثم الزواج من (راحات)، وكسابقتها لم تنجح في إنجاب الذكور، فلم يكن أمام فاطمة إلا الاستعداد شخصيا للتغلب على هذه المسألة التي كانت هي أول من عاها .

واللافت أن الشخصية الذكرية الثانية في الرواية، شخصية (مسلم)، وقد حاول السرد أن يضمها إلى منطقة (الأب) على نحو من الأنحاء، ذلك أنها لم تنجب إلا الإناث، حيث تتسع مساحة الأنوثة في هذا المجتمع المحبود الذي يحيط بفاطمة،

ومحاولة ضم (مسلم) تأتي مضمرة في عقد علاقة التشابه بينهما فالساردة تقول : «كنت أود أقول لزهوة : إن أبى هج أيضا ونسينى، وأنه لا يحب دواية، ويكره البيت منما هج مسلم من (مظاظة) » ص ٩٥

وكما توحد مسلم بالأب، سعى السرد إلى أن تتوحد شخصية (سردوب) بالأم، وهى شخصية هامشية ورئيسية على صعيد واحد، هامشية لأنها لا تنتمى لأسرة فاطمة نسباً أو قرابة، ورئيسية لأن فاعليتها كانت موازية لفاعلية الأم بالنسبة لفاطمة، أو لنقل إنها كانت تقوم بالنور التعويضى الذى حرمته فاطمة من حنان الأم، ومن هنا أكثر السرد من ترديد (أمه سردوب) ١٦، ٤٩، ٧٧، كما أكثر من رصد مواقف الأمومة البالغة الدلالة : (نسست جسدى فى حزن سردوب، تحسست نراعها، ووضعت رأسى عليه، كانت أنفاسها دافئة رتيبة، وكفها يمسد خصلات شعرى، وعيونها مازالت مغمضة، لكنها طبطبت بكفها على ظهرى، فبدأ النعاس يهبط) ص ١٢

إن معاناة الأنوثة - فى هذه البيئة، قد استدعى مؤشرا بيولوجيا واضحا، ويشكل منتظم، هو (الدم) السائل بين الساقين، إن دال (الدم) ذاته، قد تردد فى الخطاب ثلاثين مرة، لكن معظم هذا التردد كان مؤشرا على الطبيعة الأنثوية

ومعاناتها الجسدية، فمسلم ينتظر نضوج ابنته (زهوة) فى خوف، ويقول لزوجته سقيمة : (أراها والدم يتدفق من نبض قلبها، يتلوى خيما رفيعا بين ساقيهـا، وتتهدت وقالت : يا صاحبي : الأقدار، مالهم حيلة) ص ١١٠، والأم تتجسد مأساتها عند فقد وليدها، وعندها : (يجفون الدم من بين ساقيهـا) ص ٧٣، فإذا أضفنا ذلك المؤشر إلى المؤشر السابق (الشعر) الذى تردد خمسا وستين مرة، اتضح - إلى درجة كبيرة - انحياز الروائية إلى منطقة الأنوثة على المستوى المضمونى أو المستوى الشكلى، دون أن يعنى ذلك دخولنا إلى مقولة الأدب النسائى، والأدب الرجالى، فهذا ما لم نلاحظه بداية ونهاية .

(٧)

إن انحياز السرد لمنطقة الأنوثة كرد مباشر على انحياز الواقع لمنطقة الذكورة قد استعان بمؤشرين لغويين هما (الجسم) و (الجسد)، حيث يحضر الجسم على مستوى التفصيلات الجزئية، ويقدم ثمانمائة وخمسا وثلاثين مفردة ترصد مجمل الأعضاء الجسمية لمجموع الشخصوص الحية وغير الحية، وكأن هذه الأعضاء تنوب عن الملفوظ فى إنتاج الحكى،

على معنى أن هذه الأعضاء كانت تتحرك أو تسكن لتقول مالم يقل، كما سنوضح فيما بعد، وإذا كانت (الجسمية) قد حققت البعد التفصيلي، فإن (الجسدية) تقدم البعد (الكلى) حيث ترد دال (الجسد) ثلاثا وأربعين مرة مقدما الطاقة الداخلية الفاعلة بحيويتها البعيدة عن المادية الجسمية .

وتتداخل إنتاجية الدالين لترصد المواصفات الشخصية، ويلاحظ أن كم المواصفات يتوازى مع كم الشخص، فإذا كانت الغلبة للشخص الأنثوية، فإن المواصفات بالتالى تكون الغلبة فيها للشخص الأنثوية أيضا، حيث يتعلق الوصف الجسدى بصافية، وزهوة، وموحة، وسقيمة، وراحات، والجدة حاكمة، وأن، وظاظا، ثم وصف الذات الحاكية (فاطمة) فى مساحة محدودة، بينما لم تتعلق المواصفات الجسدية بالذكر إلا بالأب ومسلم .

ويلاحظ أن الطبيعة اللونية تتدخل فى تشكيل مجموع هذه المواصفات، وبخاصة عندما تمتزج برؤية الساردة الرافضة أو المتقبلة، حيث تستدعى لونين يؤيدان هذه المهمة - على التقابل : (الأسود والأبيض)، فالشخص المقبولة يتدخل البياض - غالبا - فى تكوينها الجسدى على نحو من الأنحاء، فصافية الأخت الكبرى لفاطمة التى تسقط عليها كثيرا من رغباتها ومكوناتها، تحوز جانبا من هذا البياض : (مشرقة كقمر، وطرف ساقها

الذى انكشف شديد البياض والامتلاء) ص ١١، وزهوة التى توحدت بها فاطمة فى كثير من المواقف والأحوال (تضمخ خدما بلهيب فانتن يشق بياضها بعنوية مبهرة) ص ١٣، ١٤، وموجة الغجرية صديقة فاطمة (حين تحكى يموج اللبن الحليب من وجهها محمرة شفقية) ص ٢٥. و (آن) النخيلة على هذه البيئة، ممثلة خط الحضارة الذى تسرب إليها (غير جميلة، رغم بياضها وعيونها الزرق وشعورها الصفرة) ص ٥٤، وحتى ظاها هذه الشخصية الهامشية التى تزوجها مسلم فى مرحلة مبكرة قبل زواجه من سقيمة (كانت شديدة البياض وشديدة البدانة كقنطار من القطن المحلوج يترجرج) ص ٩٤

أما الشخصيتان النسائيتان المرفوضتان فهما (الجدة) التى كانت عندما تقبل : (تهرول صافية لتقبل يدها، يتبعها أفراد البيت، تمرر يدها السوداء المعروقة بكبرياء عليهم) ص ١٦، وراحات زوجة الأب : (تلك المرأة النخيلة السوداء) ص ١١٧.

وعندما يواجه السرد شخصية مقبولة لكنها سوداء اللون بحكم الطبيعة، فإنه يتحايل على الوصف الإيجابى ليحل محله الوصف السلبي، فعند المقارنة بين (ظاها) زوجة مسلم الأولى، وسقيمة زوجته الثانية، يقول السرد: (إن سقيمة زوجته أيضا، صحيح أنها ليست بيضاء، ولا تزن شيئا فى قناطير القطن) ص ٩٥.

وعندما يتجه الوصف إلى منطقة الذكورة فإنه يتخلى عن المؤثر اللوني ليتعامل مع التكوين الجسدى الخالص، وربما كان أكثر ما يهتم به الوصف هو (نحولة الجسد) التى كانت أهم ملامح الأب : (أول مرة أرى رأسه المكشوف وجسده النحيل) ص ٥٤، لكن - على نحو من الأنحاء - يعمل السرد الوصفى على إلصاق صفة البياض بالأب بطريق غير مباشر عندما يرصد شعر رأسه التى (يملؤها الشيب) ص ١٢٦.

أما الشخصية الذكرية الثانية، فهى شخصية مسلم التى لاحظنا كيف أن السرد يوحدتها بالأب فى كثير من الأحوال، ويتجلى هذا التوحد فى البناء الجسدى، فمسلم أيضا (كان طويلا نحىلا) ص ١٢، ولكى يلصق الوصف صفة البياض به، يعمل على إجراء علاقة تشبيهية بين مسلم وأحد القسيس الذى زار هذه المنطقة بملابسه البيضاء، فمسلم ذلك (الرجل المهيب الذى غرس الشتلات، ولقى النخلات، حتى صار فى نظر كل من مر عليه رجلا مبروكا أكثر من القسيس ذى الملفحة البيضاء) ص ١٠٩.

أما وصف الساردة لنفسها، فإنه يتخلى عن كثير من الملامح الجسدية ليتنقى صفة واحدة تؤكد توحدها بالأب، ذلك المعشوق الهارب دائما، فهى تقول عن نفسها : (كان جسدى نحىلا جدا) ص ٥٦ .
إن البياض - كمؤشر على المفارقة بين القبول والرفض -

يستوعب الكائنات غير البشرية، فعندما يتصل الوصف (بخيرة) فرسة فاطمة الأثيرة، يفصح عن الانحياز المطلق لصفة البياض، والرفض المطلق لصفة السواد، تقول فاطمة عن مهرتها (خيرة) : (لا تكف عن الصهيل إلا وقطعة السكر تنوب في فمها، كنت أتمنى أن تصبح خالصة البياض، لكن هذا العرف الأسود، والنيل الأكثر سوادا، بدا لى مزعجا، ماذا لو قصصته؟) ص ١٤، ١٥.

وعندما يتوجه الوصف إلى الطبيعة الجامدة، وبخاصة بيت الأسرة في البادية، فإنه يضيف عليه طبيعة لونية محايدة بين البياض والسواد كمؤشر على التقبل المؤقت، والرفض المتحفظ للهروب والخلاص، يقول السرد عن البيت : (أرى صوامع الخزين في مواجهتي تتراص بجانب السور العالي، حتى الأمطار حين تهبط فإنها لا تهدمه، إنها فقط تسيل الطين الأسود على بياض الجدران، تسيل وتهبط مثل أخابيد شجرة توت عتيقة) ص ٢٢.

فالسواد - في الدفقة الوصفية - يمتلك فاعلية أساسية، هي التغلب على (البياض) رمز الأمل والتفاؤل والتقبل، وهو ما أكدته الوصف مرة أخرى في رؤية أكثر اتساعا عندما تقول فاطمة : (أرى خلف الفروع واجهة البيت، النوار المقابل، مبارك الجمال، والمضيئة بجدرانها الطينية التي أكلها الدخان، فصارت مثل

قصعة الرماد، يطوقها سياج من الخشب، ينزل من السقف بأعمدة تتلاقى مع سياج مماثل قرب الأرض، كانت المضيئة جميلة لولا الرماد الذى أكل الخشب) ص ٢٣، فالبياض فى هذه الدفقة يغيب تماما ليحل محله اللون (الرمادى) القاتم، والطين بلونه الأكثر قتامة، ويكاد هذا الوصف اللونى ينطبق على بيتى صافية وفوز بعد زواجهما : (كان البيتان متواجهين، غرف طينية مسقوفة بالخشب، وعلى جوانبها الشرفات الواسعة والسلمات، ويعيدا تسكن غرف الخبيز والطبخ بطينها الذى أكله الرماد) ص ٦٧، ٦٨.

ويمتد هذا اللون (الطينى) إلى مؤشر بالغ الأهمية، سبق أن عرضنا له، هو (الباب) فهو مؤشر مرفوض بداية ونهاية : (الباب الكبير الضخم عال، وفوق سقفه ثلاث أكوام طينية واطنة مغروس فى كل ريوه منها علم يرف) ص ٢٧.

صحيح أن لون البيوت أو الباب قد يكون مرتبطا بالحقيقة المعايينة، لكن برغم ذلك يظل للمؤشر اللونى تأثيرة فى إنتاج الرفض أو القبول .

والذى لا شك فيه أن تعامل خطاب ميرال الطحاوى مع لونى السواد والبياض لا يمكن أن يتخلص من الموروث الجمعى، فالفراغة كانوا ينظرون للون الأسود على أنه رمز للغدر، واللون

الأبيض على أنه رمز للصدق والطهارة، والريح السوداء - عند ابن سيرين - هم وغم، والموروث العربي يغلب السواد للحداد واليأس، بينما يغلب البياض للإشارة إلى النقاء والطهارة، بل إن الخطاب القرآني يقدم مؤشرا فاصلا في توظيف هذين اللونين في مفارقة القبول والرفض في الآيتين ١٠٦، ١٠٧ من سورة آل عمران : «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه، فلما الذين أسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فأنقوا العذاب بما كنتم تكفرون. وأما الذين أبيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالون».

قلنا في بداية هذا المحور من محاور الدراسة إن الجسدية والجسمية كانتا موظفتين لإنتاج اللغة بون ملفوظ منطوق أو مقروء، وبمعنى آخر : إن الحركة الجسدية تدفع المتلقى إلى استحضار معادلهما اللغوي، وإن تحمل السرد - أحيانا - مهمة استحضار هذا المعادل سعيا إلى تحقيق وظيفة (التوصيل) الأصلية في الخطاب الروائي عموما .

فكثيراً ما كان ينزل عابرو الصحراء على مسلم للراحة المؤقتة، وكان بعضهم يسأله :

«منذ متى وأنت مطرق يا شيخ العريان ١٩».

يهز مسلم رأسه، ويلقى بكفه إلى الراء، فيفهم الحضور أنه منذ زمن فأت حصره» ص ٢٠، وفي أحيان تأتي الحركة

الجسدية مؤازرة للملفوظ، فعندما تحكى (ساسا) «عن السوق وعن بنات العزبة، من تزوجت، ومن أنجبت، ومن مشت على حل شعرها، وستقطع صافية صوت الحكايا وهى تشروح : كفاية يا بنت، لو سمعتك ستعقك فى مريط الخيل» ص ٣١، فالتشويح حركة يدوية تهين للملفوظ الآتى : (كفاية .. كفاية) .

ولم تقتصر الإشارة الجسدية على (اليد)، بل تشاركها الأعضاء الأخرى، حتى (الأذن)، فعندما تعدد صافية (مطالب السوق، وتتحرك أذن ساسا بخزرتها الخضراء علامة على الفهم) ص ٣٣ .

ولم يكن توظيف الأعضاء الجسمية مصحوبا بترجمة الإشارة لغويا بشكل لازم، بل الغالب أن يتخلى الخطاب عن هذه الترجمة، بخاصة عندما يكون مؤشر الحركة العضوية واضح الدلالة، فعندما تتماذى فاطمة فى عبثها الصبيانى، الذى يؤدى إلى إصابة ساقها، تصرخ فيها صافية :

«والله لأقول لها (تعنى الجدة) .. وستعرف كيف تؤذبك.

أخرج لسانى وأمضى» ص ٣٤، فأخراج اللسان يؤدى مهمة رفض الجدة أولا، ثم السخرية منها ثانيا، ثم الاستهانة بالتهديد ثالثا، وكل ذلك يعنى إصرار فاطمة على مواجهة مجموع التقاليد التى تنظر إلى الأنثى على أنها كائن مستأنس ليس له الحق حتى فى مثل هذا العبث البريء.

والملاحظ أن الحركة الجسدية لم تحتفظ بقاعدة ثابتة في إنتاج معادليها الدلالي، مما يعنى خصوصيتها الشديدة نتيجة الارتباط بالسياق والحدث والموقف، (فهز رأس مسلم) كان منتجا للزمنية البعيدة، بينما يأتى (هز رأس أن) فى مواجهة مقولة الأب : (فاطمة ستصبح أميرة .. أميرة مثل الجراكسة الحمر، إنها عدنانية أصيلة، أليست أحق منهم وهى بنت الأجاود؟) (كناية عن فهمها لدواعى حماسه لإمارتى) ص ٥٤ .

وقليلا ما تأتى الحركة الجسدية منتجة للصمت، فعندما تسأل فاطمة زهوة : «منذ متى يا زهوة وأنت تهجريننى ؟ لماذا لا تأتين ؟ هزت كتفيها ولم تجب» ص ٧٢، فهز الكتف هنا أنتج لحظة الصمت التى أكدها ملفوظ السرد بقوله : (ولم تجب)

إننا لا نبالغ إذا قلنا إن (الجسدية) تستحوذ على مساحة واسعة فى إنتاج الشخصوص والأحداث، بل فى إنتاج الحكبة، وشغل الأدبية بعناصرها الكلية والحزئية، حتى إنه يمكننا الادعاء بأن رواية ميرال كانت حكاية عن الجسد فى أبعاده المادية والمعنوية، أو بمعنى آخر : حكاية (الساق) المصابة التى انتهى السرد إلى بترها، وما صاحب تطورات الإصابة من أحداث وتفاصيل حياتية .

والمؤشر الإحصائى قد يوثق هذا الادعاء، كما يكشف عن

كيفية تدخل الجسدية كلياً وجزئياً فى (الخباء)، ويأتى (الرأس) متضمناً (الوجه) فى المرتبة الأولى للتردد إذ يبلغ ثلاثمائة وتسع عشرة مفردة، وقد أثّرنا أن يضم هذا العضو مجموع أجزائه التفصيلية من أنف وفم وجبهة وأذن وحاجب وذقن وشفة وأسنان وجفن ولسان ومقلة وعين، أثّرنا ذلك لأن الرأس مركز الحركة الذهنية الفاعلة بالدرجة الأولى فى أى إنتاج أدبى أو غير أدبى.

٢ - الساق ومعها القدم ١٣١ مرة

٣ - اليد ومعها الكف والأصابع ٨٨ مرة

٤ - الشعر ٧٩ مفردة، (وقد عزلناه عن الرأس

لوظيفته الإضافية التى عرضنا لها) .

٥ - الظهر ٢٦ مرة

٦ - القلب ٢٠ مرة

٧ - الصدر ١٦ مرة

٨ - الرقبة ٩ مرات

٩ - البطن ٩ مرات

ثم تتوالى الأعضاء فى تردد محدود بين المرة الواحدة والثمانى مرات : الجذع، الكتف، الجلد، الوسط، العروق، الجوف، الثدي، الذيل، الكبد، الضرع، القرن، العظم، السنم، الخف، المؤخرة، الحلمة، الجناح، العمود الفقرى، حيث يصل المجموع

إلى ثمانمائة وخمسة وثلاثين عضوا كما سبق أن ذكرنا .
إن هذا المؤشر الإحصائي يعنى أن (المواجهة) كانت محور
السرد، سواء اتكأت على الإدراك البصرى، أو السمعى أو
الذوقى أو اللمس، كما يعنى أن السرد لم يتعامل مع الجسمية
أو الجسدية من منطلق الفارق الأنثوى والذكورى، وإنما اتخذ
الجسدية مؤشرا للوجود الإنسانى فى ذاته، ملغيا هذه الفروق،
فلم تظهر ملامح الأنوثة إلا فى (طول الشعر)، وهو طول يرتبط
ببعد نفسى أكثر منه بعدا بيولوجيا، وربما كان الملح الأنثوى
الواضح هو (الثدى) و (الحلمة)، لكن للدال الأول ترددين،
وللثانى ترددا واحدا، فهو تردد كلا تردد من حيث الكم، ومن
حيث الكيف أيضا، لأن الذكر يمكن أن يمتلكها أيضا على نحو
ما .

ولا شك أن هذه الكثافة الترددية للأعضاء أتاحت للمتلقى أن
يقترّب من الشخص اقترابا شديداً، وأن يألّفها ألفة كبيرة حتى
يشعر بنوع من الصداقة الحميمة معها .

(٨)

إن (الخباء) يعتمد - فى إنتاج روائيته - على أداتين
رئيسيتين. الأولى : السرد الذى وجه عنايته إلى رصد الأحداث

وتعاقبها داخل النص، الثانية : الحكى الذى وجه عنايته إلى هذا الرصد وذلك التعاقب فى ارتباطهما بالبعد التنفيذى الواقع أو الممكن الوقوع بالفعل، ومصدر السرد أو الحكى هو الساردة التى تحركت حركة حرة طليقة فى الترتيب والتتابع الزمنى والمكانى، والحركة الحرة أتاحت لها أن تسلط أداتها على اللواقع، أو على المنتظر الوقوع، على معنى أن الحركة السردية كانت مزدوجة فهى تأخذ طبيعة حضورية - غالبا - لكنها كانت تقفز إلى الآتى، كما تتراجع إلى الوراء، ومن هنا أمكن للسرد أن يحذف، أو يكرر، أو يتوقف عن هذا وذاك، دون أن يفقد السرد رؤية الساردة الخاصة واختيار موقع هذه الرؤية لتأخذ طابعا جزئيا أحيانا، أو كليا أحيانا أخرى، وداخليا أحيانا، وخارجيا أحيانا أخرى، بل إن اختيار المواقع أتاح للسرد أن يشارك فى الحدث، كما أتاح له أن يخرج منه، وبين المشاركة والخروج تتجلى الساردة فى معرفتها الكاملة بالخفايا والدقائق والتفاصيل، ثم يغيب هذا التجلى لتدخل الساردة فى دائرة العتمة التى لا تدرك شيئا مما حولها، وبمعنى آخر إن الساردة كانت تتضخم تضخما شديدا يعطيها إمكانية المعرفة الكلية، كما كانت تتضائل تضائلا شديدا حتى يخفى عليها أقل الأمور وأوضحها، لكن الذى لاشك فيه أن الساردة قد امتلكت السلطة

المطلقة فى إنتاج السرد والحكى، والخروج على هذا المبدأ كان استثناء بهدف إثارة المتلقى، وزيادة كفاءته فى مواجهة مجموع الملفوظ السردى بكل منتجاته من الشخوص والأحداث .

إن متابعة الصياغة فى افتتاح الفصول، وتبلغ اثنى عشر فصلا، يؤكد أن السرد قد اعتمد على فتح الذاكرة ليخرج مخزونها فى صياغة لغوية ذات مواصفات خاصة ترتفع عن اللغة المألوفة، لكنها تظل قريبة منها حتى تتمكن من تحقيق التواصل الذى تصبو إليه الروائية غالبا، وافتتاحية الفصل الأول تؤكد ذلك بجانب فتح دائرة الخيلة اعتمادا على إغلاق نافذة الرؤية البصرية، وهذا الفتح المزيج الملازم لإغلاق البصر كان عملية لها طبيعة تكرارية، فهي حاضرة صياغيا مرة واحدة، ولكنها حاضرة فى الذاكرة مرات ومرات، يقول السرد : «كلما أغمضت عيني وجبتهم، كلما أسلمت خصللات شعري لسربوب بيدها الحانية تحركوا أمام مقلتي بهوء» ص ١١، (فكلما) تنتج هذه التكرارية التى أشرنا إليها .

إن فتح الذاكرة كان يستتبعه فتح دائرة الزمان لإنتاج التعاقب من ناحية، وتهيئة منطقة مناسبة لإحكام الرؤية من ناحية أخرى : «الليل يطن بعوضة من فوق الكلة المنثورة على الأعمدة الأربعة المنسدلة من كل جانب .. يطن، فأجلس على

حافة النافذة التى تتوسط الحجرة» ص ٢٢، ففتح الزمن - هنا - قد تسلط على منطقة (الليل)، ثم تسلط على الموقع المكانى الكاشف (حافة النافذة)، وقد احتلت الساردة هذه البؤرة المكانية لترصد ما يحيط بها من مفردات صغيرة أو كبيرة، مستهدفة بلوغ مكان بعينه له تلازم مع (الليل)، هو (الباب) : «فى الجهة الأخرى يقف باب البيت الضخم الذى يسع قافلة جمال» ص ٢٢، ذلك أن هذا الباب الذى يسع قافلة الجمال لم يسع فاطمة لكى تحقق رغبتها فى الهرب والخلص .

ويلاحظ أن فتح دائرة الزمن قد يتحول إلى عملية ارتداد داخلى، على معنى أن الرؤية الخارجية تعمل - دائما - على انبعاث مشاعر داخلية، وقد أشرنا فيما سبق إلى ارتباط أحزان فاطمة بزمن الليل : «حين تبدأ الشمس الاختباء أشعر بالنعاسة». ص ٣١ .

ولم يكن فتح الزمن الليلى خالصا للبعد الداخلى، بل يتوجه - أحيانا - لاستغراق الواقع الخارجى وصبغه بهذه المشاعر الكثيبة، فكما طالت زمنية الليل منطقة (الباب) الخارجية، ومنطقة النعاسة الداخلية، امتدت لابتلاع الواقع وصولا إلى نروة المساوية فى هذا الخطاب (بتر الساق) الذى تتابع عليها التدمير الإرادى وغير الإرادى وصولا إلى هذا (البتر). «الليل

يبتلع الضجيج، والقمر سافر، ونقيق الضفادع فى الحقول
المجاورة يחדش الصمت، وساقى فى اللقائف». ص ٤٥.

وعندما يتحرك السرد حركة تراجعية للتعامل مع الواقع
المنتهى، يتوجه مباشرة إلى (الليل). «سبع ليال مضت أصبح
الهلال النحيل دائرة مشطورة» ص ٦٣.

إن تعامل السرد مع الزمن كان تعاملًا حراً إلى حد بعيد،
يتحرك به وفيه إلى الأمام وإلى الوراء، وقد يتوقف عند لحظة
الحضور، لكن هذه الحرية تضيق إذا فتح السرد دائرة المكان،
على معنى أن دائرة المكان تخلص - فى الغالب - للحظة
الحضور، وبخاصة عندما يتحول السرد إلى رصد وصفي
خالص بهدف تهيئة البيئة المكانية الصالحة لإنتاج الحدث :
«الصحراء تلفظ حديباتها وتعاريج جسدها الرخو وتتغير،
والرمال تحبى، والسيول تخطأ أخابيد حزنها فوق المسالك» ص
٩٣، إن فتح دائرة المكان هنا، كان إعداداً لمسرح الأحداث التى
غاب فيها (مسلم) وسط رياح الخماسين التى كانت تثور
مفترسة من تشاء وما تشاء من مفردات هذه البيئة .

وفتح دائرة المكان كان يتابع حركة فاطمة الداخلية
والخارجية، فعندما تنتقل إلى بيئة جديدة فى بيت (آن)، يلاحقها
السرد الوصفى لفتح جبهة جديدة لهذا الواقع المكاني الطارئ :

«القصر والمقاصير موحشة، والسماء مليئة بالضوء والقنايل، والنجوم الباهتة» ص ١٠٣، فالوصف - هنا - يعمل فى خفاء على تحويل هذه البيئة الجديدة عند (آن) إلى شىء شبيه بالبيئة التى جاءت منها فاطمة، إذ إن البيئتين لا تحملان لها إلا الوحشة والاغتراب، فبيت (آن) صحراء من نوع آخر يغيب فيها الشكل لكن يبقى المضمون .

إن السرد لا يكتفى بفتح دائرة الزمن أو المكان، بل يتجه إلى فتح الحدث (صوتيا) كأداة للتجسيم، ونقل الحدث إلى المتلقى عن طريق (الأذن) بعد أن اعتاد على التلقى بالعين أو بالعقل **«أسمع أزيز الباب الكبير، فأذهب واقفة، وأركض إلى بسطة البيت»** ص ١٤ إن السرد يوظف حاسة السمع لرصد الواقع الحدثى، ويدعو المتلقى - أيضا - إلى توظيف هذه الحاسة تمهيدا لدفقة تعبيرية مفعمة بالحركة المتفجرة من الذات والمنتشرة فى مجموع الشخص فى (البيت الكبير) استعدادا لمقدم الأب العائد من رحلته .

واعتماد الصوتية فى فتح دائرة الحدث قد يتجه - أحيانا - إلى الملفوظ الحكائى : **«قالوا الصحراء بحر .. من يعب فى رمالها ؟! قالوا الجمال»** ص ٨١.

وإذا كان الملفوظ فى الدفقة السابقة قد صدر من الآخر، فإنه

قد يصدر - أيضا - من الأنا الحاكية : «قلت لها : سقيمة ماتت، والعبد ينتش ريش الفرخة العجوز المصلوبة على الوتد» ص ١١٥.

إن فتح الحدث على هذا النحو : (قالوا - قلت)، يعنى تعدد الأصوات الحاكية، وهو مؤشر على بداية تخلى الساردة عن بعض سطوتها فى الاستئثار بالحكى، وهو استئثار مشروع، لكنه دليل على وجود منافسة من الآخر لممارسة الحق فى إنتاج الحكى، وبخاصة أن الآخرين لهم تجاربهم وخبرتهم التى لا تقل عن تجارب وخبرات فاطمة فى التعامل مع هذه البيئة القاسية، وإن لم يكن لهم مأساتها الذاتية التى تسكن أعماق اللاوعى، وتطفو بكثرة فى الوعى .

ويلاحظ أن السرد يعمد - أحيانا - إلى المزج بين اللفظية والحركية، لكنها (لفظية صامتة)، ففى دفقة حوارية عجيبة تفتح الرواية أحد فصولها (بملفوظ غير ملفوظ)، لكنه يمتزج بحركية عميقة لمؤشر واضح عن (فتح النوافذ) .

«لماذا لا تفتحين نوافذك؟»

تسألنى عيونها الجميلة ببراءة، فأبتسم، مر زمن طويل لم يعرفوا عن وجهى إلا التجهم والشroud، ص ١٣٣ فالسرد - هنا - يستنطق (سماوات) الأخت الصغرى لفاطمة من أبيها،

ويستخرج ما يدور فى أعماقها نون أن ننتقل به، وهو مضمون
ممتلئ بالحيرة أمام عزلة فاطمة وانعزالها على غير ما تحب هذه
الطفلة التى لم تعرف - بعد - مأساوية الواقع، بخاصة وأن هذا
الواقع أخذ فى التغير بفعل التطور الحتمى برغم أنف هذه البيئة
بقيودها الصارمة، وقد أشار السرد إلى بداية هذا التغير عندما
رصد (ذهاب الأخوات الصغيرات للمدرسة)، وهو تغير لم يتح
لفاطمة أن تعيشه .

وقليلا ما يتجه السرد إلى فتح الحدث (وصفيا)، وربما كان
هذا الاتجاه لمواجهة شخصية طارئة على هذه البيئة، تحمل
معها مؤشرا آخر على تسرب بعض التقاليد والأعراف إلى هذا
المجتمع، هى شخصية (آن) التى لم يفصح السرد عن مبررات
حضورها إلى هذا الواقع، وربما كان ذلك مدعاة للقول بأن (آن)
شخصية رامزة للامتزاج الذى سوف يتم فى الواقع المصرى
عموما، والواقع البدوى والريفى خصوصا، ويعمل السرد على
طرح تهيئة نفسية لاستقبال هذه الوافدة الغربية، لكنه يوظف
الوصف الملخص تلخيصا شديداً حتى إنه يتركز فى دال واحد :
«(باهتة) رغم كل الأساطير عنها، لم أحبها ولم أكرهها، فقط
تعلقت بها لأنها كانت النافذة الوحيدة» ص ٥٣، إن الوصف قد
تعمد تغيب كثير من المواصفات التى افصح عنها فى دفعات

أخرى لكنها لا تمثل فتحا للحدث، وإنما تنمية له .
 وخارج إطار فتح النواثر وإغلاقها زمانا ومكانا، فإن السرد
 يعتمد - أحيانا - إلى مزج الأزمنة ليدخل في حكي مركب، على
 معنى أن الساردة تطرح الماضى على أنه حاضِر فى بناء
 تكررِى، وبخاصة بعد انتقالها إلى بيت (آن) ومطالبتها بأن
 تقوم بمهمة تسليية الضيوف، فلم تجد إلا أن تستعيد واقعها،
 لكنه الواقع المعادل لمكونها الخاص، فهناك حكاية مسلم وزواجه
 من (ظاظا) ثم (سقيمة) ص ١٠٧، وحكاية مسلم واختفائه
 الغامض، وقد أخذت هذه الحكايا طابعا تردديا أشبه بالأساطير
 التى تروى وتستعاد فى كل مناسبة، ويغير مناسبة، وهذا التردد
 لا يصعب تفسيره نفسيا إذا استرجعنا ما سبق أن قلناه عن
 توحيد شخصية مسلم بالأب، وأن اختفاء مسلم كان مثيرا
 لمخاوف داخلية عند فاطمة أن يختفى أبوها أيضا، وكما ترك
 مسلم (سقيمة) فى عالم الوحدة، فإن فاطمة تخاف دخول هذه
 المنطقة إذا ضاع منها أبوها، وقد صرح السرد بهذه المخاوف :
 (كنت أود أن أقول لزهوة : إن أبى هج ونسينى، وأنه لا يجب
 نوابة، ويكره البيت مثلما هج مسلم من (ظاظا)، لكنه إن
 يتركنى، لن يترك فاطمة أبدا) ص ٩٥.

إن فتح نواثر الحدث عموما لم يكن له ارتباط بالزمن الفعلى،

فإذا كان السرد قد بدأ فاعليته من زمن إنتاج الخطاب، فإن مكونات هذا السرد لا تنتظم زمنياً، ولكنها تتحرك من زمن إلى زمن بون قيود، أو لنقل إن السرد يستحضر له زمناً خاصاً به، وقد بدأت تجليات هذا السرد ابتداءً من سن الخامسة، وهذه السن تزدهم بمواقف جزئية لها تأثير بالغ في مرحلة النضج والاكتمال، لكن المرحلة السنوية المبكرة تختار لها من الأحداث والمواقف ما يناسبها، ومن ثم رأينا عناصر الحكى الخرافى، فعندما تصاب فاطمة في عينها، تسألها سروب عن جرحها : «من أصابك يا فاطمة ؟! أمس في أنفها ربما تصدقنى الجنية المسخوطة لها نتوء في ظهرها، والله ذيل يا أمه سروب» ص ٧٧، فالحدث هنا يكاد ينتج الزمن على عكس المتوقع من إنتاج الزمن لأحداثه .

هذه الحركة الترددية لزمن السرد تتجلى بوضوح في (حكاية مسلم) الذى حضر في السياق في بداية الخطاب في إطار أسرى مكتمل (هو وزوجته سقيمة وابنتهما زهوة) ص ١٣، ثم يغادر السرد منطقة الحاضر إلى منطقة البدء، بدء حضور مسلم لهذه البيئة، ثم ما قبل حضوره إليها وزواجه الأول من ظاظا، إن التردد هنا في تراجعه يمثل حركة واحدة، لأن هناك حركة موازية تتطلع إلى الآتى، صحيح أن هذا التطلع محكوم - غالباً

- بتجربة الماضي، لكنه على كل تسلط زمن لم يحضر تنفيذا،
فعند حضور الجدة لزيارة ابنها ترقبها الساردة قائلة : «أرقبها
من بعيد، لا أحبها، فإن عصاها التي تنخر بها الفرس سوف
تنفسها في كل شيء»، في صوان أخواتي، في دواليب الكرار،
في جرار السمن والجبن فضلا عن مخابئ الخزين ..» ص ١٧
وبرغم كل هذه الحركة الترددية للسرد التي تعلن عن معرفته
العميقة الشاملة بكل واقعه، فإن هذا السرد أحيانا يقف عاجزا
أمام بعض الظواهر اللافتة، وربما كان هذا العجز، أو الجهل
راجعا للمرحلة السنية التي انطلق فيها السرد، فالأم تموت
خلفتها من الذكور، وهنا تسأل فاطمة أختها صافية : هل كانوا
ثلاثة ؟ فلا تجيب .

أين ذهبوا

تعطيني ظهرها وتبدأ في التشيج.

- رحلوا .. رحلوا .

- وهل سيعوبون مثله ... ؟!

- رحلوا لريهم» ص ١٨ ، ١٩ .

إن هذا الجهل يدفع السرد إلى تحميل الأحداث أقنعة غريبة،
لا بد أنها سوف تترك أثرها على مسلك فاطمة الخاص والعام،
لأن الجهل بمنطقة الذهاب التي رحل إليها المواليدي، يوازيه جهل

أخطر بكيفية الحضور، حضور الخلفة، وهو ما تشكل فى صورة قناع تدميرى بالغ الدلالة على ما ينتظر فاطمة إذا قدر لها أن تتزوج بعد ذلك، فقد وقع نظرها - صدفه - على أبيها مع أمها فى خلوتهما الزوجية ولأنها لا تعى هذه العلاقة فقد ألبستها قناع (الخنق) ص ٤٥ «لم أفهم أبدا لماذا يخنقها وهى وادعة وحزينة ولا تكف عن البكاء» ص ٤٦

إن بدايات هذا التأثير قد ظهرت لها بعض الإشارات فى مسلك فاطمة وعنايتها - فقط بكبار السن من الرجال - الأب - مسلم، ثم زوج أختها صافية (منازع) الذى هو والد زوج أختها فوز، فعند زيارتها لبيت أختها، تهمل حركة هذه الأخت لتوجه عنايتها إلى (منازع) : «تروح وتجى» وأنا أتركها لأبس كفوفى بين طيات عقاله

تعالى يا شيطانة ... أبوكى كيف حاله ؟! أضحك وأمد يدي لألتقط قطعة السكر النبات من صدريته، طويل ونحيل مثل أبى، ومن صدريته كانت الحلوى والمنديل الأبيض يفرده بين إصبعيه» ص ٧٤. أما زوج (فوز) الصغير السن، فلا حضور له على نحو من الأنحاء: «زوج فوز لا أراه، لا أرى إلا ملابسه على المشجب» ص ٧٤. ولعلنا نتذكر هنا مؤشرات اللون الأبيض الذى ارتبط بالشخص المقبولة، وكيف أنه تدخل فى رصد علاقة فاطمة

(بمنازع) (المنيل الأبيض) .

كما ظهرت بعض الإشارات - الضمنية - لهذا المسلك في غيبة مشاعر الحب أو حتى الإعجاب بالجنس الآخر، صحيح أن هذا المجتمع قد لا يسمح بشيء من ذلك، لكن عدم السماح إذا انصب على التصرف الصريح، فإنه لا يمكن أن يطول المشاعر الداخلية على نحو من الأنحاء، ومن هنا توجهت مشاعر فاطمة - جملة - إلى مثيلاتها من الإناث .

(٩)

إن السرد المستبد بإنتاج الأحداث والشخوص، لم يحتفظ للفظه بهذا الاستبداد، فكثيرا ما يتوقف ملفوظ الساردة لترك مساحة التعبير للفظ الشخصية الحاضرة، نلاحظ هذا مع شخصية الأب عندما يتوجه ملفوظه لفاطمة، وهو ما يعنى انعكاس عملية التلقى، فالساردة صارت متلقية، والمتلقى الداخلى صار ساردا، وكم تردد قول الأب لفاطمة : فاطمة يا صغيرة أبيك، أنا لا أستطيع أن أغضبك ص ٥٤ «يا فاطمة، يا حبيبة أبيك ... لو كف الغبار لكنت صافية» ص ٤٦.

«يا غزالة أبيك... ما بك... فاطمة فاطمة يا صغيرة أبيك» ص ٣٨.
وفى إطار هذا الانعكاس يترك السرد مساحته التعبيرية

للفوظ (سردوب) عندما يتجه لفاطمة - أيضاً - : «نامى يا
فطوم نامى - شغلتنى سردوب عليك ... نامى يا فطوم ... هو
هو» ص ٤٩

كما يسمح للفوظ الجدة بالحضور، وهو ملفوظ انصب
معظمه على رفض الأنوثة، تقول الجدة : «والله جلبة شؤم ...
وقنايتهم حرام، بضاعة ترييها لغيرك، إن تركتها بارت، وإن
بعثها عليك الخسارة» ص ٦٨.

وكذلك ملفوظ صافية : «ليس لى فى العرس ولا الخضاب ...
أتركونى معها» (أى الأم) ص ٦٦.

وملفوظ زهوة : «ملتت مسلم، يحبسنى مثل العفاريث فى
بكرج ويقول الشمس غامرة والقمر جاحد» ص ٧٢ .

إن السرد - على نحو آخر - كان يعمل على تلخيص ملفوظ
الشخص تلخيصا يسمح بإنتاج تطور الواقع في أضيق
مساحة تعبيرية، نلاحظ هذا فى ذلك الحوار المجمل بين سردوب
وأم ساسا .

«تقول سردوب : شبت النار فى الجسد الناعس، فتلتفت إليها
أم ساسا بخوف .. كبرت موجة أيضاً، صارت ترضى بأن
تكلمنى أحياناً، أو تحكى لى، وترضى بأن أجمع لها قصاصات
الاثواب وترت على كتفى بعطف» ص ٨٣ .

وإذا كانت الدفقة السابقة قد لخصت ملفوظ الشخصوس
ومزجته بالحكى، فإن السرد - أحيانا - كان يخرج من السياق
تماما ليترك للشخوس الحاضرة عملية تشكيل الموقف الروائى،
مع إهمال الملفوظ تماما وهى ظاهرة أكثر تكثيفا من سابقتها،
لأن الدفقة تكتنز بكم كبير من المواقف والأحوال الغائبة تفصيلا،
والحاضرة إجمالا. يتجلى هذا فى مجلس أهل البادية المتحير
أمام شخصية مسلم ومحاولة الكشف عن حقيقتها، ولم يكن
للساردة فى هذا الموقف إلا تقديم الفعل الأول (تساعلوا) ثم
خرجت من السياق إلا من بعض المفردات التى تساعد فى الربط
الداللى :

«تساعلوا عن قبيلته أو نسبه، بعضهم قال : فلاح غوى حياة
الأعراب، فاحتقروه، لكن حين رأوه يتغنى بثععار المتنبى وابن
الرومى وغيرهما، يحفظ ويروى فى جلساتهم، ينبهرون. بعضهم
تكهن من لكتته نبرة معلمى الأزهر وكتاتيبه ومجاوريه، لكن هذا
الشك فى أصوله تبدد حين رأوه يقلم نخيله ويلقحه، وكيف تنفلق
نواياتها عن غرسات جديدة حتى تشتد خواصرها، كما أنه كان
يعرف فى الخيل أكثر منهم، يخبر عن أصولها فوق ما يعرفون»
ص ٩٣ .

إن هذه الدفقة لا تكتفى باستحضار مضمون الحوار

وتلخيصه، بل إنها تعمل - أيضا - على تلخيص الزمن في مساحة صياغية محدودة، إذ بين مقولة (غواية مسلم حياة الأعراب) و (قوله الأشعار) مسافة زمنية غائبة عن السياق، وكأن كل ذلك قد تم في لحظة زمنية واحدة، وهو غير صحيح على المستوى التنفيذي .

وقد لاحظنا في المحور السابق غواية السرد مع الحكايا المركبة، ونضيف هنا أن السرد يستعين في ذلك بتقنيات (ألف ليلة) عندما يأتى السرد داخل السرد، وقد رأينا تجلى هذا البناء في المرحلة التى أمضتها فاطمة في بيت آن واستجابة فاطمة لمطلب آن : « احكى يا فاطمة » ص ١٠٦ ، حيث يتجاوب هذا المطلب مع رغبة قديمة مختزنة في أعماق فاطمة : « فوز وريحانة تتناجيان، وتتابعان تطريز القماش، لو أعرف فقط ماذا تقولان، كنت حكيته لموحة، حتى تلعب معي، حتى تعرف أنني أجيد الحكى » ص ٢٦ ، فهذه الرغبة القديمة تهيأت لها فرصة التحقيق في بيت آن، حيث يدخل السرد في هذا النمط المركب الذى دار مجمله حول مسلم وسقيمة وزهوة، وبما أن هذا الحكى قد حقق المطلب أو الرغبة القديمة، فإن السرد كان حريصا على استدعاء ملفوظ آن : « حكاة ذكية » ص ١١٠ ، فإذا لم تقل موحة شيئا من ذلك لفاطمة، فيكفى أن قالت من هى أكبر منها وأنضج وأكثر

معرفة وعلماء.

إن تنوع تقنيات السرد أضفى على الخطاب حيوية داخلية، وإحاطة - خارجية - بأفق من الإثارة، لأن المتلقى يعيش - فى رحابه - حالة ترقب، كانت تتحول إلى عملية بحث، ثم تنتهى إلى تدخل صريح أو مضمّر، فكثيراً ما يحضر ملفوظ بعض الأشخاص نون حضور الأشخاص نفسها، وهنا يتطلع المتلقى لمعرفة صاحب هذا الملفوظ، وعندما يخيب التطلع تتدخل حالة (البحث)، فإذا فشلت فإن التدخل يصبح حتمياً لتحديد طبيعة الشخصية اعتماداً على السياق من ناحية، ومعايشة المتلقى لدفقات السرد السابقة من ناحية أخرى، وقد يقتضى ذلك استدعاء الملامح النفسية والجسدية والقولية للمساعدة فى هذا التدخل وإنجاحه، ففي موقف محدد تطلب زهوة من أبيها مسلم أن يحكى لها بعض الحكايا، وكانت معها فاطمة فيستجيب لها، وما إن يتسرب إليهما الملل حتى يعتدل السرد عن هذا الموقف ليستحضر ملفوظاً محدوداً نون حضور صاحب الملفوظ، وبنون أن يكون لهذا الملفوظ صلة بالموقف :

**«فاطمة .. فاطمة.. أين ذهبت خلفه السوء، يا نارك يا عارك
يابنى من خلفه الرزايا» ص ٤٨** إن خبرة المتلقى بشخصية
الجدة وبورها فى تكريس مجموعة التقاليد الظالمة سوف

يستدعيها على الفور، أو يتأمل محدود .

إن هذه التقنية كانت تسمح لمجموع الأشخاص بالدخول إلى مناطق السرد المختلفة دون استئذان، كما يسمح لها بالخروج منه دون استئذان أيضا، أو لنقل إنها كانت تتسرب إلى السياق دون تمهيد وتتسلل منه دون تنبيه، وهنا تقع مهمة التمهيد والتنبيه على عاتق المتلقى الذى أصبح شريكاً فى إنتاج الخطاب على نحو من الأنحاء. وفى هذه التقنية يلعب (ضمير الغياب) الدور الأول فى حضور الشخصية، وهى وظيفة تتعالى على المحفوظ اللغوى، حيث يحضر الضمير دون حضور مرجعه الذى يفسره، نلاحظ ذلك - مثلا - فى حضور الجدة - كثيرا - عن طريق ضمير الغياب (هى) لكن من هى ؟ هذه مهمة المتلقى لاهمة الإبداع : «هى الآن تخلى، يفتحون لمقدمها - أيضا - الباب الكبير»

ويقف الجميع بانتظارها، نحيفة، أخف منه، فمها تبرق فيه الأسنان المذهبة، فيصبح مثل فم الغولة» ص ١٦، ويلاحظ أن هذه هى المرة الأولى التى تحضر الجدة إلى الخطاب .

هذه الدفقة تضم ثمانية ضمائر غياب ترتد كلها إلى الضمير الأول (هى) ماعدا الضمير فى (أخف منه) الذى يعود إلى الأب وهو غير حاضر فى السياق - أيضا - إن الدفقة بهذا التعظيم

فى الضمائر تعلو إلى درجة الشعرية بكل نتوءاتها وتجاوزاتها، وهو ماسنتناوله فيما بعد .

وعلى هذا النحو يحضر الأب للسياق، فقاطمة تحكى عن لهوها فى مرحلة الصغر وتسلقها الأشجار، فتقول «وأظل أتسلق حين يغيب أو يخرج للقنص، فأرى من خلف الفروع واجهة البيت» ص ٢٣، فضمير الغياب المستكن فى الفعلين (يغيب - يخرج) لا مرجع له فى السياق، وإن كان منطق الحكى يرده إلى الأب غير الحاضر بحال من الأحوال .

كما تحضر الأم فى بناء صياغى معتم، حيث يستحضرها السرد فى بعدها المأساوى الغامض : «أسمع أزيز الباب ثانية، تخرج منه ساسا إلى النوار المقابل... المضيفة، مبرك الجمال أعود إليه فلا أجده فقط يتطلق من غرفتها النشيج، يبكيها حضوره .. لماذا لا تحبه متلى ؟ ولماذا لا تغادر الغرفة المظلمة؟» ص ١٦، إن الدفقة التعبيرية تستحضر الأم والأب بضمير الغياب الفاقد، لمرجعه، حيث تردد تسع مرات، منها أربعة ضمائر للأب، وأربعة ضمائر للأم دون حضور أى منهما تنفيذيا. وحتى مع حضور الشخصية مباشرة، فإن حضورها يأخذ شكل التسلل المفاجئ، فدوابه زوجة الأب تدخل فجأة فى الصياغة، برغم أن السياق كان حول عودة صافية وفوز

لزوجيهما، وفجأة يتجه السرد إلى استحضار هذه الشخصية الطارئة على الخطاب دون أننى تمهيد : «ويلا زغرودة ولا طلق خرطوش ولا ثوب عرس . بخلت نواية برنة خلخالها وجسدها النحيل» ص ٨٧.

وكما كانت الشخصوص تتسلل إلى السياق، فإنها كانت تتسلل خارجة منه، فالجدة بكل مركزيتها فى رواية ميرال الطحاوى تخرج من الخطاب جملة دون تمهيد أو تحديد، بل يأتى هذا الخروج فى جملة عابرة قالتها (راحات) زوجة الأب الثانية «الله يرحم موتانا وموتى المسلمين، كانت مصلية وداعية، ماتت فى البلاد الطاهرة، ص ١١٧.

بل إن راحات نفسها خرجت فى سياق ملخص تلخيصا شديدا بطلاقها السريع .

وعلى هذا النحو المعتم تغيب زهوة، وموحة ومسلم، لكن غياب الأخير أخذ طابعا أسطوريا، لأنه يحمل - ضمنا - قطاعا من شخصية الأب كان عزيزا على فاطمة .

(١٠)

إن ما قدمناه فى صدر هذه الدراسة عن تعالى خطاب ميرال الطحاوى على (النوعية)، يطرح علينا إحدى منتجات هذا

التعالى، وهو دخول هذا الخطاب منطقة (الشعرية) التي تجلت في مجموع الأبنية الصياغية التي أوغلت في بيئة الأحداث إغالا شديدا، حتى إن مجموع النوال المعبرة عن هذه البيئة قد بلغت ألف دال، فإذا كانت مجموع الصفحات الخالصة للكتابة سبعا وتسعين صفحة، فإن معدل التردد يبلغ عشرة نوال لكل صفحة تقريبا، وهي نوال مشحونة برائحة الصحراء بكل عناصرها ومفرداتها، وبكل تقاليدها وأعرافها، ويكل مكوناتها البشرية وغير البشرية، وإذا كان معدل الأسطر في كل صفحة يبلغ واحدا وعشرين سطرا فإن هذا يعنى أنه في كل سطرين لابد أن يحضر دال مشبع برائحة البادية والبدو، وذلك التردد الكثيف يحاصر المتلقى حصارا لغويا محكما في إطار بيئة الخطاب .

ومع هذا التردد الكثيف لمفردات البيئة، يأتى تردد ضمير الذات الساردة أكثر كثافة إذ يبلغ ألفا وخمسة وتسعة عشر ضميرا، وهي كثافة ترددية تسمح لهذا الضمير بالاستئثار في إنتاج السرد، بجوار الحقول اللغوية الأخرى، لكن أهمية ضمير الذات في أنه يجذب هذا السرد إلى منطقة الشعرية، على عكس الروائية التي تؤثر ضمير الغياب، والمسرحية التي تؤثر ضمير الخطاب، ولذلك نلاحظ انحسار ضمير المتكلم عندما يتجه الخطاب إلى منطقة (الحوار)، كما نلاحظ هذا الانحسار عندما

تخرج الساردة من السياق وتترك المساحة الصياغية للشخص،
يتجلى مثل هذا فى حوار الأب مع الجدة بعد عودته من إحدى
رحلاته، حيث يتحول السرد الروائى إلى بناء مسرحى خالص :
«يجلس قبالتها، تفرك حبات مسيححتها وتسال :

- شرقت أم غريت.

- غريت .

- كيف حال أولاد عمومك ؟!

- قحط، جفت مراتبعهم، والصيف قانظ، نصف رعيهم هلك.

- هلك العجائز ؟!

- بل المهارى الصغيرة .

- لا حول الله، عوض الله علينا وعليهم وماذا فعلوا ؟!

- شرقوا فى مراعى بنى عون، أرض هيش وكلاء، ص ٣٩.

ولا يحتفظ الحوار فى رواية الخباء بهذه الشفافية التوصيلية،
بل إنه ينحاز - غالبا - إلى الصياغية الشعرية الكثيفة التى
توظف المجاز وغيره من الأبنية المجاوزة فى إنتاج الدلالة، نلاحظ
ذلك فى هذا الحوار الذى دار بين الأب والجدة بعد عودته من
رحلته، عندما تخبره الجدة بأن طالبى الزواج قد تقدموا لابنتيه
أثناء غيابه، فيرد عليها :

- «مازلن صفاراً».

- قيدها بقيد حديد، وارمها فى بيت سعيد.

- من جاك ؟.

- عيلة (مجلى) (منازع) وولده (نايف).

- لمن ؟! منازع سقط سن فكه !!.

- اقبرهن قبل أن يقبرن سيرتك وفضائك» ص ٤٠.

واضح أن ملفوظ الجدة يتوافق مع وظيفتها المتصلبة ضد الأنوثة، ومن ثم غياب دال (الزواج) ببعده التكوينى ليحل محله دال (القيد) ببعده التدميرى، وملفوظ الأب - أيضا - يتجاوز المؤلف الصياغى وصولا إلى البناء الكنائى فى التعبير عن كبر سن منازع (سقط سن فكه).

وتتمادى الجدة فى ملفوظها التدميرى بنقل (الزواج) من منطقة (القيد) إلى منطقة (القبر)، إعلانا عن الرغبة فى الخلاص النهائى من خلفه البنات .

ولم يحتفظ البناء الحوارى بهذا القالب المسرحى دائما، بل إنه كان يتحول ليستقر فى منطقة محايدة بين المسرحية والروائية عندما يتكئ على فعل (القول) (قلت - قالت) ففاطمة تتوجه بالسؤال إلى زهوة عن سبب غيابها موظفة هذه التقنية التعبيرية:

«قلت لها : منذ متى يا زهوة وأنت تهجريننى لماذا لاتأتين ؟!

هزت كتفها ولم تجب، ثم جلست بجوارى، وكان ما حوانا
صحراء حواتها الشمس إلى جمرة مصهورة قلت لها : أين
اختفيت ؟ قالت : مللت مسلم يحبسنى مثل العفاريت فى بكرج،
ويقول الشمس غادرة والقمر جاحد .

قلت لها : وأنا أيضا مللت آن، لم تعد تسأل عنى، والبيت
موحش، والشجرة لا تكشف إلا الضباب، وأنت هريت منى يا
زهوة. أين كنت ؟ قالت «الجمال كات من عشب الصحارى» ص
٧٢، وفى أحيان ثالثة يتدخل السرد الممتزج بالوصف فى تشكيل
الحوار لينحاز به إلى منطقة الروائية، نلاحظ هذا التدخل فى
ملفوظ فاطمة الذى يرصد تغير العلاقة بين الأختين صافية وفوز
بعد زواجهما :

«صارت تلقب صافية بلفظ (ياعمة) أضحك .

- كانت فى بيت أبيك (صفصوفة).

تضحك.

- صارت عمتى بيدها الخزانة والطحين.

وصافية تروح وتجىء تجمع الخلفات ،

يلمح دموعها : (الضمير يعود على زوج صافية)

- ما بك يا نور العين - يصبح بكاؤها نشيجا - أمايتى

مريضة، أرجع لها. مالها من يرعاها ... الببتان صغيرتان

يزداد نحيبها فيرق : لا تغيبى عن دارك يا نؤارة
تبتسم وتجنبنى، والحدة بمؤاجهةه : يا مخرف يا عجز ..
كيف تترك عروسك، تغور أمها فى داهية جلابة الشؤم) ص ٧٤
فالؤار هنا تتخلله عناصر سرديّة وصفية (تضحك) (صافية
تروح وتجىء تجمع الخلفات يلمح بموعها) (يصبح بكأؤها
نشيجا) يزاد نحيبها فيرق (تبتسم وتجنبنى، والحدة
بمؤاجهةه).

إن الصياغة على هذا النؤوتكاد تحتل منطقة وسطى بين
النثريّة والشعريّة، لكنها فى غير هذا الموقف تتحاز غالبا
للشعريّة وبخاصة فى افتتاحيات معظم الفصول، ولا يمكن
للدراسة التحليلية أن تستوعب مجموع هذه الدفقات الشعريّة،
ومن ثم فسوف نكتفى برصد دفقة واحدة لها إطارها المكانى فى
بيت (آن)، ولها بعدها الزمانى الدامى (بعد بتر ساق فاطمة)
ولها شؤوصها الحاضرة والمضمرة، ولها إطارها الدلالى المعتم،
تأتى هذه العتمة من تغيب مراجع الضمائر، وتمزيق العلاقات
بين التراكيب، وتؤظيف الأقنعة، والتحرك الأسلوبى المتنوع بين
الخبر والإنشاء، والانحراف إلى أبنية المجاز وما يتصل به من
التشبيه، والاتكاء على الإيقاع الحرفى واللفظى والدلالى :

«قلت لها : (سقيمة) ماتت، والعبد ينتف ريش الفرخة العجز

المصلوية على الورد، قلت لها :

(مسلم) هج. قلت لها (زهوة) تناول ... فدرت جدائلها، وثمة طائر يغنى، فيتفصد قلبها بالنزيف.

أشارت بيدها بضجر، وظلت تملأ أوراقها، وتسألني، وأرفض الإجابة، سنمت، اكتبى.. كتبت عن (موجة) و (ساسا) و (سروپ)، كتبت عن أمى و(صافية) كتبت عن (نوبة) وتعاويذها سنمت. أنا لست ضفدعا فى بلورة تتفرجين عليه ... أنا فاطمة يا أن، لحم ودم ... انظرى للعباءات التى ضاقت على جسدى، انظرى للعيون المفتوحة فى صدرى، إنها قلادة (زهوة)، سبعة جروح تبكى فى الليل وتوقظنى. لا تصفقا لفاطمة العرجاء ... أنا لن أغنى، لن أهنهن بالمجاريد، وإن أرطن بأى لغة، فقط سقوح مثل الغريان المشنومة ولن أرى فى عيني إلا لموع غزالتك التى كفت عن الطعام، أبى لا يأتى من يوم أن بترو ساقى» ص ١١٥.

إن الدقة تمزج السردية بالحوارية عندما تتكئ - بداية - على فعل قلت، وهذه الحوارية تعنى تعدد الأصوات، وهو تعدد يكاد يتلاشى مع تغييب الآخر بتوظيف (ضمائر الغائب) (لها) نون وجود لمرجع الضمير، وهذا البناء الصياغى له طبيعة ترددية (لها - لها - بيدها - أوراقها) ثم يفاجأ المتلقى بحضور المرجع

متأخرا (يا آن) .

ثم تتكاثر الضمائر فى كثافة تقابلية بين الغياب والخطاب، حيث يأتى ضمير الغائب مستترا فى (أشارت - ظلت - تملأ - تسألنى) ثم يتحول إلى الخطاب فى (انظرى - انظرى) ليبيث فى الدفقة كما وافرا من الحيوية والإثارة .

وإذا كانت بداية الدفقة قد اعتمدت السرد الممتزج بالحوار، فإنها سرعان ما خلصت للسرد الذى يستحضر اثنتى عشرة شخصية فى مساحة تعبيرية محدودة : (سقيمة - مسلم - زهوة - موحة - ساسبا - سربوب - نوابة - فاطمة - آن - الأب - الأم - صافية).

ثم تزداد كثافة الحضور باستدعاء بعض الطيور والحيوانات (الفرخة - الطائر - الضفدع - الغريبان - الغزالة) وأهمية هذا الاستدعاء أنه لا يكتفى بأن تؤدى الحيوانات والطيور مهام رمزية، بل إنها تؤدى مهمة إضافية فى استحضار بيئة الصحراء وقد ساعدها فى أداء هذه المهمة بعض النوال الأخرى: (الوتد - العباءات - أههن) .

ويلاحظ أن الدفقة - عموما - تقدم بعض الإشارات الرامزة، أو الإسقاطية، حيث هذه (الفرخة) أى (الصقرة) المصلوبة على الوتد، والتي تمثل إسقاطا للذات الحاكية فى ارتباطها بهذه

البيئة، والتي لا يبدو أن هناك أملا في الخلاص منها. وحيث (تعاويز نوابة) التي تمثل وسيلة خرافية للتغلب على عملية إنجاب الإناث، وهى العملية المرفوضة تماما، وحيث حمل فاطمة (لقلادة زهوة) وهو حمل يؤكد عملية توحيد بينهما فى منطقة الأنوثة، وتوحد فى غياب الأب حقيقة (مسلم والد زهوة)، وتقديرا (والد فاطمة)، ثم يتدخل البناء الأسطورى فى (سبع جروح تبكى فى الليل) الذى ينتج مساحة هائلة من الألم المرتبط ببعد زمنى بعينه هو (الليل) الذى فقد مدلوله الوصفى، لأنه أصبح منطقة اليقظة لا النوم .

ثم تنحاز الصياغة إلى التصريح بعد إفراغ طاقتها. حيث مأساة (العرج) التى فقدت عندها فاطمة ما تبقى من إحساس بالأمل فى الخلاص، ثم أسخفتها دائرة التمزق لأنها لا تنتمى إلى بيئة هذا العالم الجديد فى بيت آن، كما أن انتماءها الأصلية اهتز بعد أن ضاعت (لغتها) بين ملفوظها الذى حملته من بيئتها الأولى، وملفوظها - الدخيل - التى بدأت فى استيعابه فى بيت آن، إن هذا التمزق قد طال الداخل والخارج على سواء وهو ما صرحت به فاطمة فى دفقة أخرى تقول فيها : «ماذا أكتب لها، أقول لها : إن فاطمة انشطرت نصفين نصفها يرطن، ونصفها يهنن بالمجاريده» ص ١٢٥ .

إن النظرة الكلية للدفقة تؤكد احتواءها على عدة مواقف منفصلة على مستوى الشكل، حيث (موت سقيمة) و (الصقرة المصلوبة في الودت) و (مسلم الذى هج وترك زهوة) و (آن التى تملأ أوراقها بالكتابة) و (كتابة فاطمة حكاية الشخصوس الذين عايشتهم من عائلتها أو من خارج العائلة) و (الغزالة التى كفت عن الطعام) و (العرج) و (الأب الذى انقطع عن زيارة فاطمة) .

إن هذا الانفصال فى البناء السطحى يعود ويتماسك فى العمق ليجسد الموت التنفيذى فى (موت سقيمة) الذى يوازى الموت التقديرى فى (صلب الصقرة على الودت)، ثم يأتى الغياب كرمز آخر للموت (غياب مسلم) الذى يمثل من جانب آخر نذيرا (بغياى الأب) و (آن لا يههما من ذلك كله إلا أن تكون الحكايا، وتجعل من هذه الحكايا أداة لتسليية ضيوفها) وهو ما يفتح آلام فاطمة فى عالم الظلمة والكتابة التى انتهت (ببتر ساقها) وهى نهاية استدعت مؤشرا إضافيا يؤكد ضياع الأمل نهائيا هو (الغراب) المشحون بطابع الشؤم والدمار و (الغزالة) التى تسعى إلى الموت قصدا برفضها للطعام، وأنه دعوة لفاطمة أن تسلك هذا السبيل لتحقيق الخلاص النهائى .

وتزدحم الدفقة بكم وافر من النتوءات التعبيرية التى تنكئ على الأبنية المجازية، نلاحظ ذلك فى (نتف ريش الفرخة) كناية

عن الرغبة فى سلبها قدرة الطيران نهائيا، وعلى مستوى آخر تأكيد عجز فاطمة عن الخلاص، وفى (تقصيد القلب بالنزيف) كناية عن عمق الألم المخزون فى قلب زهوة، وكما نعرف فإن زهوة تتوحد بفاطمة، فحزن الأولى هو حزن الثانية بالضرورة، ثم يتدخل البناء التشبيهى السالب : (لست ضفدعا فى بلورة) وهو بناء عجيب، لأن السلب هنا لا يخلص فاطمة من صورة الضفدع، وإنما يخلصها من الحصار فى (البلورة) فحسب، أى أن التشبيه يضيف عليها ضالة تكوينية وصوتية على صعيد واحد، ثم يمتد البناء التشبيهى إلى عقد علاقة معكوسة بين (قلادة زهوة) و (العيون المفتوحة فى الصدر) وهى عيون ليس لها مهمة إلا التبشير بتفتح فاطمة ونضجها لكنه تفتح مشحون بالألم والبكاء .

ويجب الإشارة إلى أن (زهوة) كائن مزوج، يستحضر - فى أحد جانبيه - زهوة الصديقة، وفى الجانب الآخر يستحضر (زهوة) الغزالة التى انتهى أمرها إلى (الذبح) بأمر الجدة، وذبح زهوة هو ذبح لفاطمة أيضا .

ثم يمتزج المجاز بالبناء الأسطورى فى (سبعة جروح تبكى) الذى يوسع من دائرة الحزن ويعمقها، ثم يصلها بالبناء التشبيهى الذى يدخل فاطمة منطقة الشؤم الحاضر والآتى :

(سأنوح مثل الغربان). إن شعرية الدفقة تتأكد بكل ذلك، بالإضافة إلى حرصها على التعامل مع الأبنية الإيقاعية التي تتجلى أولاً في توظيف بنية التكرار (الصوت دلالية) التي تتعلق ببنى ممتدة : (قلت لها - قلت لها - قلت لها) وبنى محدودة (اكتبى - كتبت عن - كتبت عن - كتبت عن)، ثم بنى إفرادية (انظرى - انظرى)، ثم اقتصار البنية على حرف النفى وحده : (لن أغنى - لن أهنهن - لن أرطن - لن أرى).

ثم يستدعى الإيقاع ظاهرة صياغية لافتة، هي تردد دوال يحتوى كل منها على حرفين متماثلين، وتبلغ اثني عشر دالا : (ماتت - مسلم - تولول - كتبت - ساسا - كتبت - كتبت - تتفرجين - الليل - اهنهن - المشنومة - عيني) .

ثم تحضر ظاهرة إيقاعية تحتاج إلى إنصات كامل للإحساس بها، حيث تعتمد الدوال في تجاوزها على وجود حرف مشترك بينها، فاللام تربط بين (قلت ولها)، ثم تربط بين ثلاث دوال : (قلت لها مسلم) ثم دالين (قلت لها) (المصلوبة على)، ثم تربط الميم بين (سقيمة وماتت) وبين (لحم ودم) وبين (من - يوم) ثم تربط الراء بين (ريش والفرخة) و (بلورة وتفرجين) ثم تربط التاء بين (الوتد وقلت) وبين (ظلت وتملاً) وبين (العباءات والتي وضاعت) وبين (غزالتك والتي وكنت). ثم تربط الواو بين (زهوة

وتولول) و (نوبة وتعاويذها)، وتربط الدال بين (فردت وجدائلها).
وتربط الباء بين (قلبها وبالنزيف) و (بيدها ويضجر) وبين
(سرربوب وكتبت)، ثم تربط الهمزة بين عدة نوال :

(تسألنى - أرفض - الإجابة - سئمت - اكتبى) (سئمت -
أنا)، ثم تربط السين بين (ساسا وسرربوب)، وتربط الفاء بين
(المفتوحة وفوق) (تصفقوا - لفاطمة)، وتربط النون بين (انظرى
والعيون) (أنا - لن - أغنى - لن - أهنهن) (لن - أرطن).

إن إنتاجية الدفقة تعتمد على هذه العلاقة الصوتية الخفية، إذ
إن مجموع النوال فيها يبلغ مائة وأربعة عشر دالا، منها أربعة
وستون دالا متجاوزة بهذه العلاقة الحرفية بنسبة ٦٥ ٪، وهى
نسبة مرتفعة إذا أضفنا إليها الظواهر الإيقاعية الأخرى التى
رصدناها .

ويزداد إيغال الدفقة فى الشعرية باتكائها على ضمير المتكلمة
أربعاً وعشرين مرة، وهو ما يؤكد خصوصية المعنى وانتماءه إلى
أبعاد داخلية تعمل على إنتاج واقع ينتمى إليها انتماء مطلقاً،
وذلك برغم ازدياد الدفقة بالشخوص والأحداث والمواقف، وهو
ازدياد لا يتمكن المتلقى من استقباله إلا إذا أعمل خياله وتخيله
حتى يسلم بصحة الإنتاج .

إن شعرية (الخباء) - على وجه العموم - تزداد تجلياً من

مجموع الإشارات الإعلامية في مقدمة الفصول، لأنها تمثل تركيبة (غنائية) تعتمد إيقاعاتها على التلقائية التداولية في بيئة البدو من ناحية، وشفاهية النطق من ناحية أخرى، على معنى أن نمطية الكتابة قد لا تتجاوب مع هذه الإيقاعية، بل قد تحدث بها . خلا يضيع إيقاعيتها، ذلك أن النطق يعمل على جبر الخل الإيقاعي الذي يتخللها .

نلاحظ هذه الأبنية الغنائية - مثلا - في مفتتح الفصل الثاني:

لغوا البكرج على اليمين وحيوا ضيوف وحلية
وخليه ما بينى وبينك لطلوع النجمة البدرية .
ومفتتح الفصل الخامس :

والله زمان ما قلت بوشان ... ولا حام طير المنايا
ولا تقطعت روس فرسان ... قدام جمل الصبايا

ولم يقتصر حضور هذى البنى الغنائية على مفتتح الفصول، بل إنها حضرت فى متن الخطاب مؤكدة عمقه البيئى من ناحية، ومكثفة إيقاعيته من ناحية أخرى، وقد ترددت هذه البنى فى المتن تسع مرات، لها سياقاتها الملائمة فى الحزن والفرح على سواء، ففى موت الأم يستحضر السرد أغنية من ماثورات هذه البيئة التى ترددها النسوة ومعهن الجدة فى حزن صناعى واضح :

كنت أميرة وينت كرام
كنت زهرة ما بين شجار
كنت زينة ما مثلك حد
كنت جميلة سبحان الصوار . ص ٧٦

(١١)

لقد بدأ (خباء) ميرال الطحاوى بفاطمة التى تسعى إلى امتلاك عالمها بكل مكوناته الطبيعية والبشرية، وانتهى بانطفاء هذه الجنوة المتوهجة حتى دخلت منطقة (الموت الاختيارى) على عادة المتصوفة الذين يتقبلون الموت الاختيارى باعتبار وصولهم إلى مرحلة النضج والاكتمال، وعلى معنى آخر : إن (الخباء) قد ابتدأ إنتاجيته بالحياة، وانتهى بالموت .

لكن هذا الموت لم يقع بالفعل، وإنما ظل فى دائرة (الاحتمال)، وفى إطار هذا الاحتمال فإن الخطاب مهيأ لاستقبال أحداث جديدة، أو أحداث تستكمل أحداثا سابقة، خاصة إذا أدركنا أن معظم الشخصوس مازالت تمارس واقعها الحياتى، ولم تنفلق الأحداث إلا مع شخصيتين (الأم) و(سقيمة) بموتهما، أما (مسلم) فهو غائب للعودة، وياقى الشخصوس مازالت حاضرة أو غائبة غيابا مؤقتا مثل (موحة) و(زهوة)، أما

الشخوص الحاضرة فهناك صافية وفوز وريحانة وساسا وسربوب، وأن مازالت مهياة لاستكمال وظيفتها بين الحقيقة والرمز، فهي تحاول على المستوى التنفيذى تغيير بعض معالم هذا الواقع و (تهجينه)، وعلى مستوى الرمز فهي مؤشر على الظروف الدخيلة التى تمزق هذا الواقع المطلق وتغيبه فى إطار القشور الحضارية .

و (الأب) الذى استحوذ على كثير من الدفقات السردية مازال يعيش شيخوخته التى لم تغلق بعد، أما فاطمة فسوف تغلق من هذا الموت، لأن طبيعتها ومسلكتها لا يمكن أن يتقبل (الانتحار) كأداة للخلاص، ومن ثم فإن أمامها ممارسة حياتية، قد تستكمل فيها مهمة (الأم)، وقد تتحول إلى تقمص مهمة (الجدة) إلى غير ذلك من الاحتمالات التى تنتظر (خباء) ثانيا يستكمل (الخباء) الأول .

قائمة النصوص الروائية

- ١ - الابنة فاتن - نعيم صبرى - الحضارة للنشر - سنة ١٩٩٩.
- ٢ - أخبار عزيزة المنيسى - يوسف القعيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٩٩.
- ٣ - أربع وعشرون ساعة فقط - يوسف القعيد - روايات الهلال - مارس سنة ١٩٩٩.
- ٤ - اميطوا مصر - محمد عبد السلام العمري - روايات الهلال - ديسمبر سنة ١٩٩٧.
- ٥ - اللير - إبراهيم الكوني - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع - ط ٢ - سنة ١٩٩١.
- ٦ - تغريبة بنى حتوت إلى بلاد الشمال - مجيد طويبا - دار الشروق - سنة ١٩٨٨.
- ٧ - حكايات المندش فى كفر عسكر - أحمد الشيخ - روايات الهلال - فبراير سنة ١٩٩٦.
- ٨ - الخباء - ميرال الطحاوى - شرقيات - سنة ١٩٩٦.
- ٩ - خلصات الكرى - جمال الفيطنى - شرقيات - سنة ١٩٩٦.
- ١٠ - رامة والتنين - إدوار الخراط - دار الآداب - سنة ١٩٩٠.
- ١١ - الرهينة - زيد مطيع دماج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٩٩.
- ١٢ - روح محبات - فؤاد قنديل - المركز المصرى العربى - سنة ١٩٩٧.
- ١٣ - الزمن الآخر - إدوار الخراط - دار الآداب - بيروت.
- ١٤ - الشمعة والدماليز - الطاهر وطار - روايات الهلال - سنة ١٩٩٥.
- ١٥ - صالح هيصة - خيرى شلبى - روايات الهلال - يولية سنة ٢٠٠٠.
- ١٦ - صخب البحيرة - محمد البساطى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٧.
- ١٧ - قناديل البحر - إبراهيم عبد المجيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٩٨.
- ١٨ - مدينة اللذة - عزت القمحوى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٧.
- ١٩ - منتهى - هالة البدرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٩٥.
- ٢٠ - موسم الهجرة إلى الشمال - الطيب صالح - دار العودة - بيروت - ط ١٤ - سنة ١٩٨٧.
- ٢١ - يقين العطش - إدوار الخراط - شرقيات - سنة ١٩٩٦.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

الكتاب المقدس.

- ١ - الإشارات الإلهية - أبو حيان التوحيدي - تحقيق د. عبد الرحمن بنوى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٦ .
- ٢ - تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لادنلى - د. صلاح فضل - دار المعارف - سنة ١٩٨٠ .
- ٣ - ترجمان الأشواق - ابن عربي - دار صادر - بيروت - سنة ١٩٦٦ .
- ٤ - التعريفات - علي بن محمد الجرجاني - دار الكتاب المصري اللبناني - سنة ١٩٩١ .
- ٥ - تفسير الأحلام والرؤيا لابن سيرين - إعداد خليل تادرس - مديبولي - سنة ١٩٨٩ .
- ٦ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - قراءة محمود شاكر - الخانجي - سنة ١٩٨٤ .
- ٧ - رسائل إخوان الصفا - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٦ .
- ٨ - رسائل ابن عربي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٨ .
- ٩ - رسالة الصاهل والشاحج - أبو العلاء - تحقيق د. عائشة عبد الرحمن - دار المعارف - سنة ١٩٧٥ .
- ١٠ - الرسالة القشيرية - دار الكتب العلمية - بيروت - سنة ١٩٩٨ .
- ١١ - شرح الفتوحات المكية - الجيلى - تحقيق د. عاطف جوده - مكتبة الشباب - سنة ١٩٩٨ .
- ١٢ - الفروق اللغوية - أبو هلال العسكري - تحقيق حسام المقدس - دار الكتب العلمية - سنة ١٩٨١ .
- ١٣ - الفلسفة اليونانية قبل أرسطو - د. عزت قرنى - مكتبة سعيد رأفت .
- ١٤ - الكشف - الزمخشري - المكتبة التجارية - سنة ١٩٥٤ .
- ١٥ - اللسان - ابن منظور - دار المعارف .
- ١٦ - المقابسات - أبو حيان التوحيدي - تحقيق السننوي - دار سعاد الصباح - سنة ١٩٩٢ .
- ١٧ - المواقف والمخاطبات - النقرى - تحقيق آرثر أوربى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٨٥ .
- ١٨ - نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق مصطفى كمال - الخانجي - سنة ١٩٧٨ .

الهوامش

١- هوامش القسم الأول

- (١) صخب البحيرة - محمد البساطي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧.
- (٢) انظر السابق : ٩٠.
- (٣) انظر السابق : ٣٧، ٥١، ٩٥، ٩٧، ١٠١، ١٠٢، ١٣١، ١٣٢، ١٣٦.
- (٤) موسم الهجرة إلى الشمال - الطيب صالح - دار العودة - بيروت ط ١٤ - سنة ١٩٨٧.
- (٥) الشمعة والدمايز - الطاهر وطار - روايات الهلال - سنة ١٩٩٥ .
- (٦) السابق : ٦٥.
- (٧) السابق : ٢٨، ٩٥.
- (٨) السابق : ٢٨.
- (٩) السابق : ٩، ١٨١.
- (١٠) السابق : ٦٩.
- (١١) السابق : ٢٣٠.
- (١٢) السابق : ١٠.
- (١٣) السابق : ٢٨.
- (١٤) السابق : ٧٦، ٨٣.
- (١٥) السابق : ٢٤.
- (١٦) السابق : ٨، ١١، ١٦، ٩٢، ٩٥، ١٥٧، ١٧٨.
- (١٧) السابق : ٥٦.
- (١٨) السابق : ١٣٤.
- (١٩) السابق : ٧٦.
- (٢٠) : السابق ٨١.
- (٢١) رسائل ابن عربي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٨ : رسالة لا يعول عليه .
- (٢٢) السابق : ١٠ .
- (٢٣) السابق : ١٠، ١١.
- (٢٤) السابق : ٢٥.
- (٢٥) السابق : ٢٨.
- (٢٦) السابق : ١٦٨.
- (٢٧) السابق : ١٥٧.
- (٢٨) السابق : ١٣٤.
- (٢٩) السابق : ٣٧، ٣٨، ٣٢.
- (٣٠) السابق : ٩٢، ١٦٧.

- (٢١) السابق : ١٨٢ .
- (٢٢) الرهينة - زيد مطبع لماج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٩٩
- (٢٣) السابق : ٧ .
- (٢٤) النويدار : صبي لم يبلغ الطم يستخذه الأمراء والحكام .
- (٢٥) الرهينة : ٢٧ .
- (٢٦) السابق : ٢١ .
- (٢٧) قناديل البحر - إبراهيم عبد المجيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٩٨ .
- (٢٨) حكايات المندش في كفر عسكر - أحمد الشيخ - روايات الهلال . فبراير سنة ١٩٩٦ .
- (٢٩) السابق : ٥ .
- (٤٠) السابق : ١٣٨ .
- (٤١) السابق : ١٣٩ .
- (٤٢) السابق : ١٣٦ .
- (٤٣) السابق : ٥ ، ١٣٩ .
- (٤٤) السابق : ١٣٩ .
- (٤٥) السابق : ٥ ، ٢٧ ، ٤٩ ، ٨٧ ، ١٠٧ ، ١٣٧ .
- (٤٦) السابق : ٦٨ .
- (٤٧) السابق : ٤٦ .
- (٤٨) التبر - إبراهيم الكوني - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - ط ٢ - ١٩٩١ .
- (٤٩) السابق : ١١٨ .
- (٥٠) السابق : ١٤٤ .
- (٥١) انظر السابق ك ١٥٨ .
- (٥٢) السابق : ١٥٩ .
- (٥٣) السابق : ١١١ .
- (٥٤) السابق : ١٥١ .
- (٥٥) أربع وعشرون ساعة فقط - يوسف القعيد - روايات الهلال - مارس سنة ١٩٩٩ .
- (٥٦) السابق : ٨٣ .
- (٥٧) السابق : ١٩٦ .
- (٥٨) السابق : ٢١٤ .
- (٥٩) السابق : ٢٥٠ .
- (٦٠) السابق : ١٨٢ .
- (٦١) السابق : ٢١ .
- (٦٢) انظر السابق : ٢١ .
- (٦٣) السابق : ٣٦ .
- (٦٤) السابق : ٢٠٥ .

- (٦٥) انظر السابق : ١٦٦ .
- (٦٦) السابق : ١١٥ .
- (٦٧) السابق : ١٠ .
- (٦٨) السابق : ٢٢٥ .
- (٦٩) السابق : ١٤٢ .
- (٧٠) السابق : ١٧١ .
- (٧١) السابق : ٩٩ .
- (٧٢) السابق : ٢٩٩ ، ٣٠٠ .
- (٧٣) اهبطوا مصر - محمد عبد السلام العمري - روايات الهلال - ديسمبر سنة ١٩٩٧ .
- (٧٤) السابق : ١٠١ .
- (٧٥) السابق : ٣٢٠ .
- (٧٦) السابق : ٩ .
- (٧٧) تغريبة بني حنوت إلى بلاد الشمال - مجيد طويبا - دار الشرق - ١٩٨٨ .
- (٧٨) السابق : ٨٢ .
- (٧٩) السابق : ١١٦ .
- (٨٠) السابق : ١٦٧ .
- (٨١) السابق : ١٨٦ .
- (٨٢) السابق : ٥ .
- (٨٣) السابق : ٨٥ .
- (٨٤) السابق : ١٦٧ .
- (٨٥) السابق : ٢٨ .
- (٨٦) صالح هيصة - خيرى شلبى - روايات الهلال - يولية ٢٠٠٠ .
- (٨٧) السابق : ٢٧١ .
- (٨٨) السابق : ١٦٣ ، ١٦٤ .
- (٨٩) السابق : ٤٠ .
- (٩٠) السابق : ١٠٦ .
- (٩١) السابق : ١٠٣ .
- (٩٢) السابق : ١٥١ ، ١٥٢ .
- (٩٣) السابق : ٢٤ .
- (٩٤) السابق : ٢٩ .
- (٩٥) السابق : ٢٣ .
- (٩٦) السابق : ١٠٨ .
- (٩٧) السابق : ٢٣٦ .
- (٩٨) السابق : ١١٢ .

- (٩٩) السابق : ٢٠٧ .
 (١٠٠) السابق : ١٧١ .
 (١٠١) السابق : ٢٧١ .
 (١٠٢) السابق : ٢٦٩ ، ٢٧٠ .
 (١٠٣) الابنة فاتن - نعيم صبرى - الحضارة للنشر - سنة ١٩٩٩
 (١٠٤) السابق : ١٠٠ .
 (١٠٥) السابق : ٦٧ - ٦٩ .
 (١٠٦) أخبار عزبة المنسى - يوسف القعيد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٩ .
 (١٠٧) امبطوا مصر : ١٨ .
 (١٠٨) صالح هيصة : ٢١ .
 (١٠٩) التبر : ٤٩ .
 (١١٠) الابنة فاتن : ٤٤ .

٢- هوامش القسم الثانى :

- (١) ذكر القشيري عبارة الجنيذ على نحو مغاير، «قد مشى رجال باليقين على الماء ومات بالعطش أفضل منهم يقينا» : الرسالة القشيرية - دار الكتب العلمية - بيروت سنة ١٩٩٨ - من ٢١٧
 (٢) التعريفات : على بن محمد الجرجاني - دار الكتاب المصرى اللبناى - سنة ١٩٩١ : ٢٧٥
 (٣) الفروق اللغوية - أبو هلال العسكري - تحقيق حسام المقدسى - دار الكتب العلمية - سنة ١٩٨١ : ٦٢
 (٤) اللسان : مادة عطش .
 (٥) يقين العطش - إدوار الخراط - شقيقات - سنة ١٩٩٦ : ٢٢
 (٦) يقين العطش : ٢٧١ .
 (٧) انظر : الزمن الآخر - إدوار الخراط - دار الآداب - بيروت : ٤٠٥ .
 (٨) انظر : يقين العطش : ١٦ .
 (٩) انظر : السابق : ٦١ ، ١٧٨ ، ٢٣٠ ، ٢٩٨ .
 (١٠) انظر رامة والتتنين - إدوار الخراط - دار الآداب - سنة ١٩٩٠ : ١٦٩ .
 (١١) الزمن الآخر : ١٢١ .
 (١٢) يقين العطش : ٤٢ .
 (١٣) السماء : مادة روم .
 (١٤) انظر : ترجمان الاشواق - ابن عربى - دار صادر - بيروت - سنة ١٩٦٦ : ٢٣ ، ٧٩ ، ٨٥ .
 (١٥) إنجيل متى - إصحاح ٢٧ .
 (١٦) يقين العطش : ٧٠ .
 (١٧) السابق : ٨١ .
 (١٨) السابق : ٢٠٧ .

- (١٩) السابق ٩٦٠ ، ٩٧ .
 (٢٠) السابق ٩٧ .
 (٢١) رامة والتتين : ١٠٠ .
 (٢٢) يقين العطش . ١٤٤ وما بعدها .
 (٢٣) السابق ١٥١ .
 (٢٤) السابق ١٠٧ .
 (٢٥) السابق ٢٣٤ ، ٢٣٥ .
 (٢٦) السابق ٤٢ .
 (٢٧) السابق : ٩٥ .
 (٢٨) السابق : ٩٦ .
 (٢٩) السابق : ١٢ .
 (٣٠) السابق ٤٤ ، ٤٥ .
 (٣١) السابق ك ٨٣ ، ٨٤ .
 (٣٢) السابق ١٩٣ .
 (٣٣) السابق ١٢٠ .
 (٣٤) السابق : ٩ .
 (٣٥) السابق : ٨٤ .
 (٣٦) السابق : ١٤٢ .
 (٣٧) السابق : ٤٦ .
 (٣٨) السابق : ١٥٨ .
 (٣٩) السابق ١٣٧ .
 (٤٠) السابق ١٨٩ .
 (٤١) السابق : ١٦٢ ، ١٦٤ .
 (٤٢) السابق ٧٩٠ .
 (٤٣) السابق ١٩٠ ، ٢٠ .
 (٤٤) السابق : ٨٠ .
 (٤٥) السابق ٨٣ .
 (٤٦) السابق ٣٠٨ .
 (٤٧) السابق : ٧٠ .
 (٤٨) السابق ١٨٦ .
 (٤٩) السابق : ١٤٤ وما بعدها ، ٢٠٩ وما بعدها .
 (٥٠) السابق ٨٩ .
 (٥١) السابق : ٩٠ ، وانظر إنجيل متى الإصحاح الخامس .
 (٥٢) السابق : ٨٨ .

- (٥٣) السابق : ١٥٣، ١٥٢ .
- (٥٤) السابق : ٢٩٤ .
- (٥٥) السابق : ١٣٩، ٧٨ .
- (٥٦) السابق : ٩٣ .
- (٥٧) السابق : ١٢٠ .
- (٥٨) السابق : ٢٩٣ .
- (٥٩) السابق : ٢٧ .
- (٦٠) السابق : ١٩٥ .
- (٦١) السابق : ٢٦٩ .
- (٦٢) السابق : ٢٣٨ .
- (٦٣) السابق : ٢٤١ .
- (٦٤) السابق : ١٦٦ .
- (٦٥) السابق : ٢٤٤ .
- (٦٦) السابق : ٣٠٥ .
- (٦٧) السابق : ٣٠٧ .
- (٦٨) السابق : ١٠٦ .
- (٦٩) السابق : ٢٤٢، ٢٤١ .
- (٧٠) السابق : ٢٤٤ .
- (٧١) السابق : ٥٩ .
- (٧٢) السابق : ٢٢٣ .
- (٧٣) السابق : ١٠٥ .
- (٧٤) السابق : ١٥٢ .
- (٧٥) السابق : ٢٠ .
- (٧٦) السابق : ١٣٦ .
- (٧٧) السابق : ٢٠٧، ٢٠٦ .
- (٧٨) السابق : ١٤ .
- (٧٩) السابق : ١٣٨ .
- (٨٠) السابق : ١٥٣ .
- (٨١) السابق : ١٠ .
- (٨٢) انظر صفحات . ٢٨، ٥٢، ١٩٦، ٢٣٤، ٢٥٠ .
- (٨٣) السابق : ٩٧ .
- (٨٤) اللسان : مادة ك قول .
- (٨٥) يقين العطش : ١٢٦ .
- (٨٦) السابق : ١٧٤ .

- (٨٧) السابق : ١٩٢ .
 (٨٨) السابق : ٣٠٥ .
 (٨٩) نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق مصطفى كمال - الخانجي - سنة ١٩٧٨ : ١٠٠ .
 (٩٠) يقين العطش : ٩٣ .
 (٩١) السابق : ١٩٦ .
 (٩٢) السابق : ١٩٢ .
 (٩٣) السابق : ١٦ ، ١٧ .
 (٩٤) السابق : ٢٢٠ ، ٢٢١ .
 (٩٥) السابق : ٢٥٢ .
 (٩٦) السابق : ٢٥٦ .
 (٩٧) السابق : ١١٣ .
 (٩٨) السابق : ٢٤٩ .
 (٩٩) السابق : ٢٢١ .
 (١٠٠) السابق : ٩٩ .
 (١٠١) السابق : ٢٧١ .
 (١٠٢) السابق : ١١ .
 (١٠٣) السابق : ٣١ .
 (١٠٤) السابق : ٨٤ .
 (١٠٥) السابق : ٥٥ .
 (١٠٦) السابق : ٢٧ .
 (١٠٧) السابق : ٩١ .
 (١٠٨) السابق : ١١٨ ، ١١٩ .
 (١٠٩) السابق : ٢٢٠ .

٣- هوامش (النوعية المراجعة):

- (١) المواقف والمخاطبات - النفري - تحقيق آرثر أريوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٨٥ : ١١٥ .
 (٢) دلائل الإعجاز : الجرجاني - قراءة محمود شاكر - الخانجي - سنة ١٩٨٤ - : ١٤٦ .
 (٣) خلسات الكرى - جمال الغيطاني - شرقيات - سنة ١٩٩٦ : ٢٤ .
 (٤) السابق : ٩٠ .
 (٥) السابق : ٩٠ .
 (٦) السابق : ٦٢ .
 (٧) السابق : ٩ .
 (٨) السابق : ١٢٩ .

(٩) رسائل ابن عربي - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٨ : ١ / ١٢ .

(١٠) خلسات الكرى : ١٩ .

(١١) السابق : ٧١ .

(١٢) السابق : ٥٥ .

(١٣) السابق : ١١٥ .

(١٤) السابق : ١٢٧ .

(١٥) السابق : ٧٠ .

(١٦) السابق : ١٢ .

(١٧) السابق : ١٣ .

(١٨) السابق : ١٠ .

(١٩) السابق : ١١٧ .

(٢٠) السابق : ٥٧ .

(٢١) السابق : ٥٩ ، ٦٠ .

(٢٢) السابق : ٥٨ .

(٢٣) السابق : ٢٤ .

(٢٤) السابق : ١١٢ .

(٢٥) السابق : ٧١ .

(٢٦) السابق : ٩٠ .

(٢٧) السابق : ٩٠ .

(٢٨) السابق : ٤٠ .

(٢٩) السابق : ١٠ .

(٣٠) السابق : ٩٣ .

(٣١) السابق : ٦١ .

(٣٢) السابق : ٧٥ .

(٣٣) السابق : ١١ .

(٣٤) السابق : ١٤ .

(٣٥) السابق : ٢١ .

(٣٦) السابق : ٢٥ .

(٣٧) السابق : ٣١ .

(٣٨) السابق : ٣٥ .

(٣٩) السابق : ٤٠ .

(٤٠) السابق : ٧٢ .

(٤١) السابق : ٧٦ .

(٤٢) السابق : ٧٩ .

- (٤٣) السابق : ٧٩
 (٤٤) السابق : ٩١
 (٤٥) السابق : ١١٢
 (٤٦) السابق : ١١٦
 (٤٧) السابق : ١١٦
 (٤٨) السابق : ٢٣
 (٤٩) السابق : ٢٧
 (٥٠) السابق : ٣٩
 (٥١) السابق : ١٠٠
 (٥٢) السابق : ٧٦
 (٥٣) السابق : ٧٥
 (٥٤) السابق : ١١٠
 (٥٥) السابق : ١٩
 (٥٦) السابق : ٦٦
 (٥٧) السابق : ٣٩
 (٥٨) السابق : ١٢
 (٥٩) السابق : ٩
 (٦٠) السابق : ٢٤
 (٦١) السابق : ٦٩
 (٦٢) السابق : ٨١
 (٦٣) السابق : ٦٧
 (٦٤) السابق : ٦٧
 (٦٥) السابق : ٩
 (٦٦) السابق : ٩
 (٦٧) السابق : ٥٦
 (٦٨) السابق : ٦٩
 (٦٩) السابق : ٨١
 (٧٠) السابق : ١٢٩
 (٧١) السابق : ١٢
 (٧٢) السابق : ٥٦
 (٧٣) السابق : ١٨
 (٧٤) السابق : ٢١
 (٧٥) السابق : ٢٢
 (٧٦) السابق : ٢٤

- (٧٧) السابق : ٧٤ .
 (٧٨) السابق : ٨١ .
 (٧٩) السابق : ٩٣ .
 (٨٠) السابق : ٩٨ .
 (٨١) السابق : ١٠٠ .
 (٨٢) السابق : ١٠٧ .
 (٨٣) السابق : ١١٢ .
 (٨٤) السابق : ١١٦ .
 (٨٥) السابق : ١٢٩ .
 (٨٦) السابق : ١١ .
 (٨٧) السابق : ١١ .
 (٨٨) انظر شرح الفتوحات المكية - الجبلى - تحقيق : د. عطف جودة - مكتبة الشباب، سنة ١٩٩٨ : ٢١٠ .
 (٨٩) جلسات الكرى : ١١٦ .
 (٩٠) السابق : ١٢ .
 (٩١) السابق : ٧٢ .
 (٩٢) السابق : ٩٠ .
 (٩٣) السابق : ٩٠ .
 (٩٤) السابق : ٩١ .
 (٩٥) السابق : ٩٤ .
 (٩٦) السابق : ١٧ .
 (٩٧) السابق : ٩٧ .
 (٩٨) السابق : ٤٥ .
 (٩٩) السابق : ٧٥ .
 (١٠٠) السابق : ٢٤ .
 (١٠١) الإشارات الإلهية - أبو حيان التوحيدي - تحقيق : د. عبد الرحمن بدوي - الهيئة العامة
 للصور الثقافية، سنة ١٩٩٦ : ١١٥ .
 (١٠٢) جلسات الكرى : ١١٠ .
 (١٠٣) الإشارات الإلهية : ٥٣ .
 (١٠٤) جلسات الكرى : ١١٠ .
 (١٠٥) السابق : ١٢٩ .
 (١٠٦) السابق : ٤٢ .
 (١٠٧) السابق : ٤٣ .
 (١٠٨) السابق : ١٠٣ .
 (١٠٩) السابق : ١٠٣ .

- (١١٠) السابق : ١٢٣.
 (١١١) السابق : ٨٥.
 (١١٢) السابق : ١٣.
 (١١٣) السابق : ٨٢.
 (١١٤) السابق : ٧٩.
 (١١٥) السابق : ٧٧.
 (١١٦) السابق : ٧٨ ، ٧٩.
 (١١٧) السابق : ٥٨.
 (١١٨) السابق : ١٢.
 (١١٩) السابق : ٤٤.
 (١٢٠) السابق : ٧٤.
 (١٢١) السابق : ٤٦.
 (١٢٢) السابق : ١١٨.
 (١٢٣) السابق : ٣٧.
 (١٢٤) السابق : ١٢٧.
 (١٢٥) السابق : ١٩.
 (١٢٦) السابق : ١٢ ، ١٤.
 (١٢٧) السابق : ١٥.
 (١٢٨) السابق : ٩١.
 (١٢٩) السابق : ١٠٨.
 (١٣٠) السابق : ١١٤.
 (١٣١) السابق : ١٢٨.
 (١٣٢) السابق : ٦٤.
 (١٣٣) السابق : ٢١.
 (١٣٤) السابق : ٨٩.
 (١٣٥) السابق : ٩٠.
 (١٣٦) السابق : ٤٣.
 (١٣٧) السابق : ١٠٢.
 (١٣٨) السابق : ١٢٩.
 (١٣٩) السابق : ١٢٩.

٤- هوامش (جدلية السطوح والأعماق):

- (١) انظر اللسان مادة : روح
 (٢) التعريفات - على بن محمد الجرحاني - دار الكتاب المصري اللبناني - سنة ١٩٩١ : ١٢٤

- (٣) الفرق اللغوية - أبو هلال العسكري - تحقيق حسام الدين القنسى - دار الكتب العلمية - سنة ١٩٨١ : ٨٢، ٨٣.
- (٤) المقابسات : أبو حيان التوحيدي - تحقيق السندويي - دار سعاد الصباح - سنة ١٩٩٢ : ٣٦٤.
- (٥) تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتى - د. صلاح فضل - دار المعارف سنة ١٩٨٠ : ١٩٠.
- (٦) رسالة الصاهل والشاحج - أبو العلاء - تحقيق د عائشة عبد الرحمن - دار المعارف - سنة ١٩٧٥ : ٢٤٩.
- (٧) رسائل إخوان الصفا .. الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٦ : ٤ . ٢٩٧.
- (٨) تفسير الأحلام والرؤيا لابن سيرين - إعداد خليل حنا تالرس - مديولى - سنة ١٩٨٩ : ١٦١، والبلدج : طائر كبير، أكبر من النجاش، أحمر العينين .
- (٩) انظر : روح مبهات - فؤاد قنديل - المركز المصرى العربى - سنة ١٩٩٧ : ٢٦، ٢٧.
- (١٠) السابق : ٨٤.
- (١١) السابق : ١٥٦.
- (١٢) السابق : ١٢.
- (١٣) السابق : ٤٩.
- (١٤) السابق : ٤٩.
- (١٥) السابق : ٤٩، .
- (١٦) السابق : ٥٤.
- (١٧) السابق : ٥٥.
- (١٨) السابق : ٥٧.
- (١٩) السابق : ٥٧.
- (٢٠) السابق : ٦٧.
- (٢١) السابق : ٦٨.
- (٢٢) السابق : ٧١.
- (٢٣) السابق : ١١٧.
- (٢٤) السابق : ١٥٦.
- (٢٥) السابق : ٣٦.
- (٢٦) السابق : ٣٦.
- (٢٧) السابق : ٣٠.
- (٢٨) السابق : ٦٢.
- (٢٩) السابق : ٧٨.
- (٣٠) السابق : ٨٩ - ٩١.
- (٣١) السابق : ٩١.

- . (٢٢) السابق : ٩٣ .
 . (٢٣) السابق : ٩٥ .
 . (٢٤) السابق : ١٠١ .
 . (٢٥) السابق : ١٠٢ .
 . (٢٦) السابق ك : ١٢٣ .
 . (٢٧) السابق : ١٢٦ .
 . (٢٨) السابق : ١٢٧ .
 . (٢٩) السابق : ١٩ .
 . (٤٠) السابق : ٤٨ .
 . (٤١) السابق : ٤٨ .
 . (٤٢) السابق : ٥٦ ، ٥٥ .
 . (٤٣) السابق : ١٠٣ ، ١٠٤ .
 . (٤٤) السابق : ١١٢ .
 . (٤٥) السابق : ١١٢ .
 . (٤٦) السابق : ١١٢ .
 . (٤٧) السابق : ٥٠ .
 . (٤٨) السابق : ٥٢ .
 . (٤٩) السابق : ٥٣ .
 . (٥٠) السابق : ٦٨ .
 . (٥١) السابق : ١٢٥ ، ١٢٦ .
 . (٥٢) السابق : ١٠٦ .
 . (٥٣) السابق : ١٠٥ .
 . (٥٤) السابق : ٦٥ .
 . (٥٥) السابق : ٤٢ ، ٤٣ .
 . (٥٦) السابق : ٥٦ .
 . (٥٧) السابق : ٥٧ .
 . (٥٨) السابق : ٣٦ .
 . (٥٩) السابق : ٦٢ .
 . (٦٠) السابق : ٢٨ .
 . (٦١) السابق : ٤٤ .
 . (٦٢) السابق : ٢٠ .
 . (٦٣) السابق : ٧٢ .

٥- هوامش (أسطورة العالم)

- (١) مدينة اللذة - عزت القمحوى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سنة ١٩٩٧ : ٤٥ .
- (٢) السابق : ٧٩ .
- (٣) السابق : ٨٧ .
- (٤) انظر السابق : ٥٧ .
- (٥) السابق : ١٦ .
- (٦) السابق : ٤٣ .
- (٧) السابق : ٢٠ .
- (٨) السابق : ١١٠ .
- (٩) السابق : ٤٢ .
- (١٠) السابق : ٥١ .
- (١١) السابق : ٦١ .
- (١٢) السابق : ٩ .
- (١٣) الفلسفة اليونانية قبل أرسطو - د عزت قرنى - مكتبة سعيد رافت : ٢٠ .
- (١٤) السابق : ١٠٥ ، ٩٢ ، ٣٥ .
- (١٥) السابق : ١٠٥ ، ٩٢ .
- (١٦) السابق : ١٠٠ .
- (١٧) السابق : ٧٥ .
- (١٨) السابق : ٦١ .
- (١٩) السابق : ٣٤ .
- (٢٠) السابق : ٧٩ .
- (٢١) السابق : ٥٣ ، ٧٤ .
- (٢٢) السابق : ٦٧ .
- (٢٣) السابق : ٥١ .
- (٢٤) السابق : ١٠٩ .
- (٢٥) انظر: التعريفات - الجرحانى - تحقيق محمد بن عبد الحكيم - دار الكتاب المصرى
الليبانى سنة ١٩٩١ : ٢٠٤ .
- (٢٦) انظر : مدينة اللذة : ٢٨ .
- (٢٧) السابق : ٢٢ .
- (٢٨) السابق : ١١ ، ١٠٩ .
- (٢٩) السابق : ١٦ ، ٢٩ .
- (٣٠) السابق : ٥٠ .
- (٣١) السابق : ٧ .
- (٣٢) السابق : ١٦ .

- (٣٣) السابق : ٨١ .
 (٣٤) السابق : ٣٣ .
 (٣٥) السابق : ٧ .
 (٣٦) السابق : ٩ .
 (٣٧) السابق : ١٠ .
 (٣٨) السابق : ١٦ .
 (٣٩) السابق : ٢١ .
 (٤٠) السابق : ١٠٨ .
 (٤١) السابق : ٨٧ ، ٤٩ .
 (٤٢) السابق : ٦٠ .
 (٤٣) السابق : ٧ .
 (٤٤) السابق : ١١ .
 (٤٥) السابق : ٩٩ .
 (٤٦) السابق : ١٠٧ .
 (٤٧) السابق : ١١٠ .
 (٤٨) السابق : ٩٢ .
 (٤٩) السابق : ٩٦ .
 (٥٠) السابق : ١٥ .
 (٥١) السابق : ٥١ .
 (٥٢) السابق : ٥١ .
 (٥٣) السابق : ٧٣ .
 (٥٤) السابق : ٢٩ .
 (٥٥) السابق : ١١ .
 (٥٦) السابق : ٢٢ .
 (٥٧) السابق : ٦٦ .
 (٥٨) السابق : ٧٤ .
 (٥٩) السابق : ٨٦ .
 (٦٠) السابق : ٢٢ .
 (٦١) السابق : ٨٧ .
 (٦٢) السابق : ٤٤ .
 (٦٣) السابق : ٤٣ .
 (٦٤) السابق : ٧٤ .
 (٦٥) السابق : ٣٠ .
 (٦٦) السابق : ٢٥ .

- (٦٧) السابق : ٩٢.
 (٦٨) السابق : ٣٠.
 (٦٩) السابق : ٤٤.
 (٧٠) السابق : ٤٣، ٤٤.
 (٧١) انظر السابق : ٦٢، ١١٠، ٣٥.
 (٧٢) السابق : ٢٢.
 (٧٣) السابق : ٤١.
 (٧٤) السابق : ٧٩، ٨٠.
 (٧٥) السابق : ٤٣.
 (٧٦) السابق : ٢٤، ٢٥.
 (٧٧) السابق : ١١٠.
 (٧٨) السابق : ١١٠.
 (٧٩) السابق : ٩.
 (٨٠) السابق : ٦٠.
 (٨١) السابق : ٥١، ٥٢.
 (٨٢) السابق : ١٦.
 (٨٣) السابق : ٥٠، ٥١.
 (٨٤) السابق : ٧١.
 (٨٥) السابق : ١٥.
 (٨٦) السابق : ١٠٧.

٦- هوامش (ركائز الإنتاج)

- (١) الكشف - الزمخشري - القاهرة - المكتبة التجارية - سنة ١٩٥٤ : ٢٨ / ٤.
 (٢) منتهى - هالة البدرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سنة ١٩٩٥ : ٢٣.
 (٣) السابق : ١٦٨.
 (٤) السابق : ١٠٩٠، ١١٠.
 (٥) السابق : ١١٠.
 (٦) السابق : ٩.
 (٧) السابق : ٥١، ٥٢.
 (٨) السابق : ٥٢.
 (٩) السابق : ٢٢٦.
 (١٠) السابق : ١١٩.
 (١١) السابق : ٦٨، ٦٩.
 (١٢) السابق : ٨٠، ٧.

- (١٣) السابق : ١٥٢ .
 (١٤) السابق : ٣٩ .
 (١٥) السابق : ١٥٨ .
 (١٦) السابق : ١١٨ .
 (١٧) السابق : ٤٦ .
 (١٨) السابق : ١٢٢ .
 (١٩) السابق : ١٨٨ .
 (٢٠) السابق : ١٩٠ .
 (٢١) السابق : ١٣١ .
 (٢٢) السابق : ١٥٢ .
 (٢٣) السابق : ٥٧ .
 (٢٤) السابق : ١٤١ ، ١٤٢ .
 (٢٥) السابق : ١٥٥ .
 (٢٦) السابق : ١٩٥ .
 (٢٧) السابق : ١٩٦ .
 (٢٨) السابق : ١٩٨ .
 (٢٩) السابق : ١٨ .
 (٣٠) السابق : ١٣٨ ، ١٣٩ .
 (٣١) السابق : ٨٥ .
 (٣٢) السابق : ٨٤ .
 (٣٣) السابق : ٥٢ .
 (٣٤) السابق : ٢٩ .
 (٣٥) السابق : ٧ .
 (٣٦) السابق : ٧ .
 (٣٧) السابق : ١٤ ، ١٥ .
 (٣٨) السابق : ٧٢ .
 (٣٩) السابق : ١٢ .
 (٤٠) السابق : ٤٥ .
 (٤١) السابق : ١٩٢ ، ١٩٣ .
 (٤٢) السابق : ٨٤ ، ٨٥ .
 (٤٣) السابق : ١٦١ .
 (٤٤) السابق : ٧٠ .
 (٤٥) السابق : ١٧ .
 (٤٦) السابق : ٩٦ .

- (٤٧) السابق : ١٥٢ .
 (٤٨) السابق : ٨ ، ٧ .
 (٤٩) السابق : ٦٧ .
 (٥٠) السابق : ٧٩ .
 (٥١) السابق : ١٧٥ .
 (٥٢) انظر السابق : ١٩٢ .
 (٥٣) السابق : ٨٠ .
 (٥٤) السابق : ٦٣ .
 (٥٥) السابق : ١٢٧ .
 (٥٦) السابق : ٨٠ .
 (٥٧) السابق : ٨١ .
 (٥٨) السابق : ١٢٩ .
 (٥٩) السابق : ١٥٤ .
 (٦٠) السابق : ٨٢ .
 (٦١) السابق : ١٧٩ .
 (٦٢) السابق : ١٠٣ .
 (٦٣) السابق : ١٦ .
 (٦٤) السابق : ٧٠ .
 (٦٥) السابق : ٩ .
 (٦٦) السابق : ١١٨ ، ١١٩ .
 (٦٧) انظر مواصفات عبد القادر : ٦٨ ، ٦٩ .
 (٦٨) السابق : ١٩٧ .
 (٦٩) السابق : ٢٢٠ ، ٢٢١ .
 (٧٠) السابق : ٦٣ .
 (٧١) السابق : ٦٣ .
 (٧٢) السابق : ٧٦ .
 (٧٣) السابق : ٦٣ .
 (٧٤) السابق : ١٩ ، ٢٠ .
 (٧٥) السابق : ١٣٧ .
 (٧٦) السابق : ١٦٤ .
 (٧٧) السابق : ١٦٥ .
 (٧٨) السابق : ٢١٠ .

صدر فى السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية فؤاد دواره
- ٣- بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤- معنى الفن تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
- ٥- روايات عربية معاصرة د. كمال نشأت
- ٦- البطل فى المسرح الشعرى المعاصر د. حسين على محمد
- ٧- فى نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة فى نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعازفون حلمى سالم
- ١٣- الإنسان بين الغربة والمطاردة محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨- قضايا المصر المعاصر د. أحمد سخسوخ
- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون د. شاكى عبد الحميد
- ٢١- المرئى واللامرئى د. رمضان بسطاويسى
- ٢٢- المعنى الماروغ د. رشيد العنانى

- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاميكيات السينما على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للأكتمال دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطورا وتمردا يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ على أبو شادى
- ٤١- أحزان الشعراء محمود حنفى كساب
- ٤٣- لسانيات الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٤٤- دراسات فى المسرح المعاصر محمد السيد عيد
- ٤٥- تقابلات الحداثة د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦- نقد الشعر العربى من منظور يهودى د. محمد نجيب التلاوى
- ٤٧- دراسات مؤتمر الأقاليم (جزآن)
- ٤٨- الخلل والضحية محمود نسيم
- ٤٩- العرض المسرحى حمادة ابراهيم
- ٥٠- من الصوت الى النص د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١- الأفلام المصرية كمال رمزى

- ٥٢- أزمة الشعر مجموعة مؤلفين
- ٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر د. مدحت الجيار
- ٥٤- أساليب الشعرية د. صلاح فضل
- ٥٥ - ثقافة المقاومة مجموعة من المؤلفين
- ٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد حمادة ابراهيم
- ٥٧ - الحراك الأدبى أمجد ريان
- ٥٨ - ثورة الأدب محمد حسين هيكل
- ٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية د. محمود الحسىنى
- ٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر محمد على الكردى
- ٦١ - القراءة عبر الثقافات د. مارى تريز عبد المسيح
- ٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ كمال رمزى
- ٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل د. صلاح السروى
- ٦٤ - البحث عن طريق جديد عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥ - الثقافة والاعلام مجموعة مؤلفين
- ٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ حسين عيد
- ٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب د. عبد المنعم تليمة
- ٦٨ - ما وراء الواقع ادوار الخراط
- ٦٩ - بنى العمل حاتم الصكر
- ٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزى
- ٧١ - مصر المكان محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب على أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد على أدهم
- ٧٤ - المسرح المصرى الحديث حمدى عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة محمد ابراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدى د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع د. رمضان بسطاويسى
- ٧٩ - استراتيجية المكان د. مصطفى الضبع

- ٨٠ - علم الجمال الأدبي سامي اسماعيل
- ٨١ - سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٨٢ - المآزق العربى ومواجهة التطبيق مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناس فى شعر السبعينيات فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف د. محمد فكرى الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ كمال رمزى
- ٨٩ - بلاغة الكذب د. محمد بدوى
- ٩٠ - التراث والقراءة ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية فى مصر د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم .. د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر د. محمد على الكردى
- ٩٥ - مدرسة البعث عبد العزيز الدسوقى
- ٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال عبد العزيز مرفاى
- ٩٧ - شعر الحداثة فى مصر إدوارد الخراط
- ٩٨ - سايكولوجية الشعر نازك الملائكة
- ٩٩ - رواية التحولات الاجتماعية أمجد ريان
- ١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة د. مراد مبروك
- ١٠١ - تأويل العابر البهاء حسين
- ١٠٢ - الفلسطينيون والأدب المقارن عز الدين المناصرة
- ١٠٣ - أنساق القيم طلعت رضوان
- ١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥ - التجريب فى القصة هيثم الحاج على
- ١٠٦ - لغة الشعر الحديث د. مصطفى رجب
- ١٠٧ - الوعى الحضارى وأساطير التصور ناجى رشوان

- ١٠٨- كبرياء الرواية محمود حنفي كساب
 ١٠٩- الرواية والمدينة د. حسين حمودة
 ١١٠- الحضور والحضور المضاد عبد الناصر هلال
 ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى شخات محمد عبد المجيد
 ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع د. ألفت الروبى
 ١١٣- روائى من بحرى حسنى سيد لبيب
 ١١٤- بلاغة السرد د. محمد عبد المطلب

الأعداد القادمة

- وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية د. نجيب التلاوى
 سمبولوجيا الخطاب الشعرى أحمد مجاهد
 الإبداع والحرية رمضان بسطاويسى
 القصيدة الحديثة عبد المنعم عواد يوسف
 أوراق ومسافات حسن الجوخ
 مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين محمد مهدى الشريف

رقم الإيداع : ٢٠٠١ / ١٤٩٥٨

شركة الأمل للطباعة والنشر
 (مورافيتلى سابقا)

Bibliotheca Alexandrina



0423112

مكتبة الإسكندرية

